هربرت ريد



الفن اليوم

مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين

ترجمة

محمد فتحي   جرجس عبده



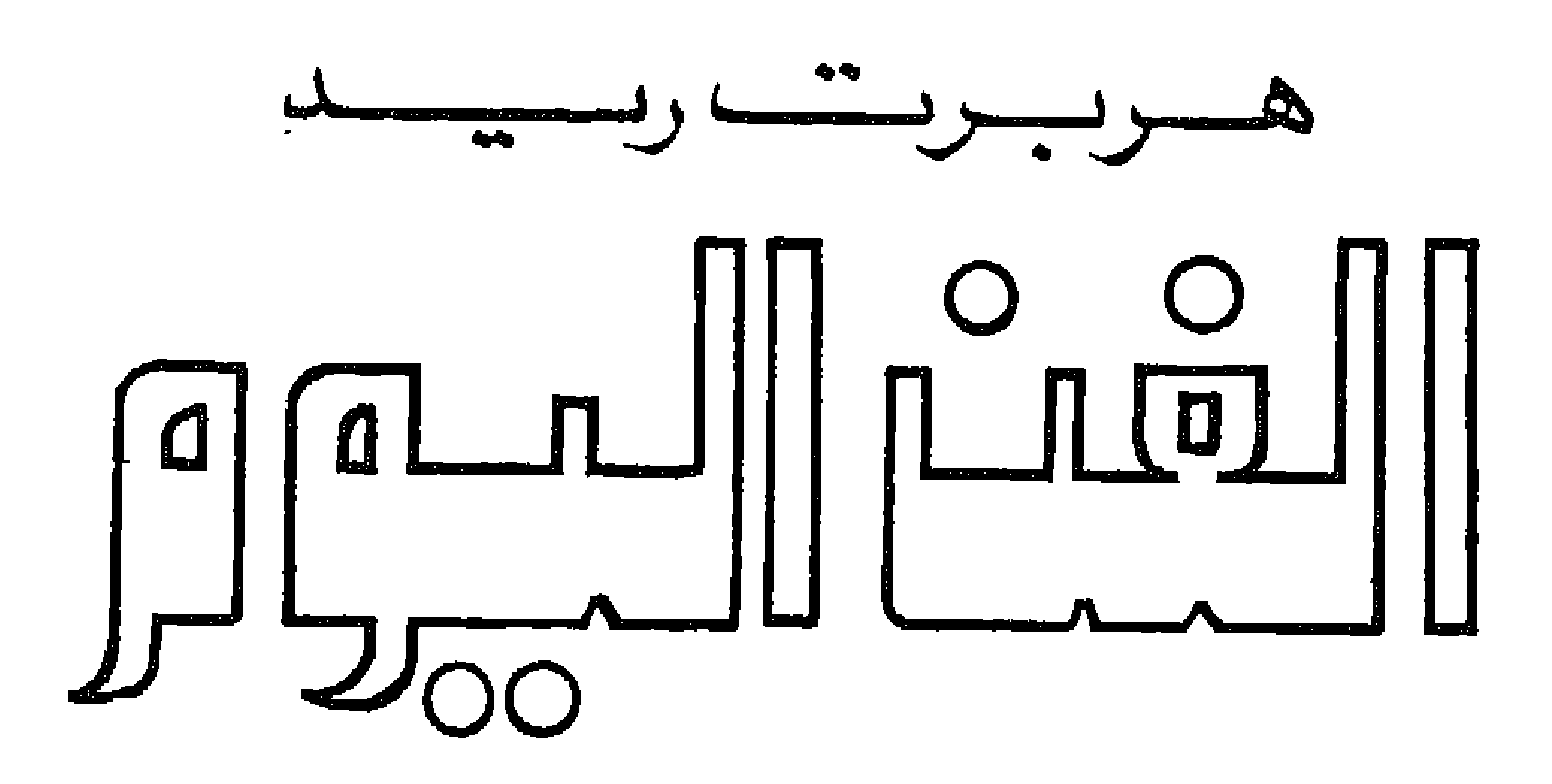
اهداءات ١٩٩٩

المرحوم الفنان التشكيلى

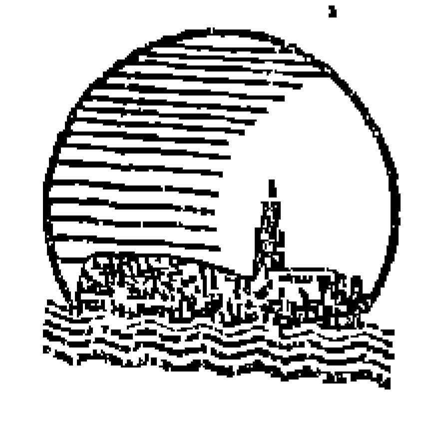
محمد علي محمد

الفن اليوم





مدخل إلى نظرية
التصوير والنحت المعاصرين



ترجمة

محمد فتحي جرجس عبده



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة المؤلف

للطبعة الحديثة المنقحة ١٩٦٨

نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٣٣ ، ثم ظهرت منه طبعتان منقحتان عامى ١٩٣٦ ، ١٩٤٨ ، ولكن الفن الحديث استمر طوال هذه الفترة وحتى يومنا هذا يشق طريقه ، وظهرت فيه حتى خلال الخمسة العشر عاما الأخيرة تطورات جديدة مثيرة للدهشة .

وضعت خطة الكتاب فى الأصل ليكون عرضا نظريًّا للمبادئ الأساسية التى تنطوى عليها الحركة الحديثة ، غير أن الكتاب عانى دائما من التوزع الظاهر بين عنوانه الرئيسى وعنوانه الفرعى : فقد هدف النص إلى أن يكون جازما ، ولكن اللوحات الموضحة كانت بنت وقتها ، وبظهور الطبعات المتوالية كان لابد من مراجعتها والإضافة إليها كى تعبر تعبيرا صادقا عن الحالة المتغيرة لفنى التصوير والنحت . بيد أن النص أيضا كان لابد من تغييره تدريجيًّا ، وقد أجريت التعديلات الضرورية وأضفت مقدمات وتعقيبا .

وما فعلته فى هذه الطبعة الجديدة ، والتى آمل أن تكون الأخيرة ، هو أننى عدت إلى غرضى الأصلى ، وجعلت النص عرضا وافيا للمبادئ فيه الكفاية . ذلك أننى تتبعت منابع الحركة الحديثة وتطورها ، لا فى الأحداث التاريخية ولا فى الابتكارات الفنية فى أساليب الفنانين ، ولكن فى تغيرات المناخ العقلى التى صاحبت هذه

الابتكارات والأحداث . ولست أزعم أن المناخ العقلى هو الفيصل فى أشكال الفن المتغيرة – فالذين قرءوا كتابى « الصورة والفكرة » يدركون أن اعتقادى العام هو عكس ذلك تماما . فالإدراك الحسى والبصرى الفكرى والابتكار الفنى والتصميم الفلسفى ، ترتبط جميعها ارتباطا ديالكتيكيا ، وتكوّن معانيها السدى واللحمة لنسيج التاريخ الفنى . وفى نص هذا الكتاب أحُلّ أحد الخيوط الأساسية فى تلك العملية ، فى حين تكشف اللوحات الموضحة عن الخيط الآخر .

أعيد هنا فقرتين من مقدمة الطبعة الأولى ١٩٣٣ ، فبرغم أنهما كتبتا خلال فترة من العناء السياسى الحاد ، فإن التشويش الذى يتناولان أمره مازال قائما – ألا وهو النزوع إلى ربط الحركة الحديثة فى الفن بالشيوعية أو الفاشية مما تعتبره العقلية الرجعية غير مرغوب فيه من وجهة اجتماعية أو سياسية . كان خليقا بالمعاملة الهمجية التى تلقاها الفن الحديث ومبتكروه فى روسيا وألمانيا أن تبدد الآثار الأخيرة لهذا الربط الزائف ، إلا أنه مازال يتكرر[١] . ومن المسلم به أن الفن الحديث يفترض حتمية انحلال القيم الثقافية فى الماضى القريب – وهكذا يفعل الفن الأصيل فى كل عصر خصيب . ولكننا لهذا السبب لا نربط الفنان الثورى بالسياسى الثورى ولا نطابقه به . فالفنان يعمل على مستوى آخر يتحكم فى أنشطته المصير الأوسع الذى يحكم كل أنشطة الروح الإنسانية . وبقدر ما تزيد عصرية روحه بقدر ما يزداد تباعداً ونزاهة .

صفوة القول : إن الفنان الجيد قلما يهتم بشىء عملى غير فنه .

كل هذا أمره واضح مقرر ، ولكنى آمل أن أزيد الأمر إيضاحا فى هذا الكتاب من أن الحركة الحديثة فى الفن ليس لها ألبتة – حتى فى أصولها وتطورها – أى دخل بنوازع

---

(١) يقول السير تشارلز سنو مثلاً فى محاضرة ريد لعام ١٩٥٩ : «لا فائدة من إنكار الحقائق ، وهى إجمالاً صحيحة . والجواب الأمين هو أن هناك صلة نلوم رجال الأدب لتباطئهم فى إدراكها بين بعض أنواع الفن فى بداية القرن العشرين وضروب التعبير الفائق البلاهة عن الشعور المعادى للاشتراكية» من كتاب (الحضارتان والثورة العلمية) ١٩٥٩ .

عاطفية خارج طبيعتها . قد نجد ارتباطا تاريخيا بين تلك الحركة والمجرى العام للثقافة والحضارة منذ عصر النهضة . غير أن الفن الحديث شأنه شأن ضروب الأفكار الحديثة دون استثناء لما تنطوى عليه من فاشية ووطنية – ليس إلا نتاجا وحصيلة لنفس التقليد المنحدر إلينا ، والذى لا يعرف واضعوه . عصرية الفن الحديث حتمية ، لكن التعبير عن هذه العصرية يجىء عن طريق مصطلحات فنية ولا صفة لها غير ذلك . هذه المصطلحات هى نتيجة لتطورات تجرى داخل تقنية الفن وعلمه . إن الفنانين العظماء الذين يرجع إليهم معظم الفضل فى توجيه مسار الفن – وهم كونستابل ، وترنر ، وسيزان ، وما تيس ، وبيكاسو ، وكاندنسكى ، وكلى – يخلو فنهم تماما وبصورة ملفتة للنظر وعلى طول المدى من الدوافع الأيديولوجية . استغرقتهم الرؤيا والرسم فعاشوا فيهما ، واختطوا المسار المحتوم الذى أملته عليهم دقة حسهم[٢] .

قد نسلم بأن اعتمادهم على دقة حسهم ربما أدى إلى نتائج ثورية . غير أن ذلك هو الآخر نزوع حتمى إلى روح العصر . فكلما صار العالم أكثر إمعانا فى الآلية (لا العالم المرئى فحسب ، ولكن أسلوب العيش ذاته) قل أن نجد إشباعا روحيا فى مظاهر هذه الدنيا . ومن هنا تتزايد الأهمية والدلالة لدنيا الخيال الباطنى ، وكأنما هو ضرب من التعويض عن الفقر فى الحياة اليومية وقتامها . هذه العملية التعويضية نجدها فى عصور تاريخية أخرى ، وفى وسعنا أن نجد فى الماضى – غير القريب – فنا غريبا عسير الإدراك كأى لون من ألوان الفن التى نشاهدها اليوم . وأنا على يقين بأن التحيز ضد الفن الحديث راجع إلى قصور فى الرؤية أو إلى ضيق فى المدى الحسى . ينسى الناس أن الفنان (الجدير بهذا الاسم) إنما هو أكثرنا جميعا حدة إحساس ورهافة شعور ، وأنه لا يكون صادقا مع نفسه وأمينا لرسالته إلا إذا عبر عن هذا الإرهاف إلى الحد الأقصى . ستعوزنا الشجاعة والحرية والشغف والبهجة إذا نحن رفضنا هَدْيَه وقيادته .

---

(٢) أنا أعلم أن بيكاسو قد يشار إليه كاستثناء للقاعدة . ولكنّ لوحة واحدة كبيرة («جرنيقا») وارتباطاً شكلياً غامضاً بالحزب الشيوعى لا يعفيانه من هذا التعميم .

المحتويات

صفحة

صفحة

الفصل الأول

خلفية

من رينولدز إلى برجسون
ثورة فى المفهوم النظرى للفن

أريد فى هذا الفصل الأول أن أتتبع تغيرا تدريجيًّا فى الفلسفة العامة للفن أدى إلى تمهيد الطريق لممارسة الفن الحديث . يقتضينا ذلك الرجوع إلى الوراء مسافة طويلة — حتى بدايات الطريقة التجريبية فى النقد . سنجد حينئذ وعياً متزايدا لتنوع الفن ، وأنه كلما زاد تفحص الفلاسفة وتأملهم لتجليات إرادة الفنان ، انكشف قصور الطريقة القديمة الاستنتاجية وتبدى عدم وفائها بالغرض ومن ثم يثبت إفلاسها : لقد بزغ ميلاد علم جديد ، علم الفن . وهو علم يستمد الشواهد من ميادين كثيرة لم ترتبط حتى الآن بفلسفة الجمال — شواهد من التاريخ ومن علم الأجناس البشرية (الأنثروبولوجيا) ، ومن الدين وعلم النفس ، ومن علم التشكّل (المورفولوجيا) وعلم اللغة — من كل علم يتناول الروح الإنسانية وطرق التعبير عنها . الاختلاف القائم بين العلم الحديث للفن وما كانوا يظنونه علما للفن فى القرن الثامن عشر — إذا اقتصرنا هنا على أمثلة إنجليزية : كتابات هوجارت ، ورتشارد سون ، ورينولدز — اختلاف يكاد يكون كليًّا ، بل إنه يتجلى بصورة أوضح من الخلاف القائم بين الفنون ذاتها .

رينولدز والأسلوب المثالى

يعتبر فن القرن الثامن عشر كما مثله رينولدز وصنف له فى « رسائله » نقطة انتهاء غريبة جدا فى التقدم الإنسانى . فحتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر يمكننا أن نقول : إن لكل عصر أسلوبه مهما كان غامضا أو ضئيل الشأن . لكن روح الإنسان بعد ذلك الوقت ، فيما يبدو ، توقفت عن التعبير عن ذاتها بطرق مباشرة أصيلة . ومن ثم راحت كبديل لذلك تترسم خطى أساليب التعبير السابقة ؛ ومن هنا نجد تلك المسلسلات لإحياء الأساليب القديمة - القوطية الجديدة ، والكلاسية الجديدة ، والانتقاءات المزرية من المعارض الكبرى - حتى إذا أشرف القرن التاسع عشر على نهايته انتهى ذلك النهج بالإفلاس التام للتقليد الأكاديمى .

لقد كانت بذور الاضمحلال كامنة فى ذلك المظهر الثانوى - الذى ساد فى نهاية الأمر - لعصر النهضة والذى عرف باسم البعث الكلاسى . أما مدى تطابق مثاليات البعث الكلاسى مع المبادئ التى سار على هديها فنانو الإغريق القدامى فذلك شيء لا أحاول تقديره . إنما يمكننا القول بأن ذلك الجانب من الفن الإغريقى الذى أكد قوامه الفكرى والعقلى قد أخذ به وجعل ناموسا لكل تعبير جمالى . يقول ريس كاربنتر فى كتابه « الأسس الجمالية للفن الإغريقى . (١٩٢١) : « ينطوى الفن الإغريقى على اعتقاد يكاد يكون ميتافيزيقيا بأن الجمال والنمط المثالى للتعبير بالنحت يتميزان ببناء يسمو على الحس ، لأنه قائم على أساس عقلى ورياضى » . هذه الفكرة بأن للجمال قانونا ، أو نموذجا نمطيا يرضى العقل فى تطلبه للكمال ، هى الصفة الغالية فى التقليد الكلاسى كله . هذا المثل الأعلى عندما يلقى الاعتماد العام (من قبل الأجيال المتعاقبة - وهو فيما اعترف اختبار عملى براجماتى) يوفق بين حيوية الحياة العضوية ، خاصة كما تتمثل فى الشكل الإنسانى ، وبين الثبات والشمول لمفهوم عقلى . فالحقائق الطبيعية تفسر تفسيرا

منطقياً ، والعضوية ترتفع إلى صعيد القريحة ؛ والحيوى يبحث عن نقطة توازن فى قانون الطبيعة . ميزة التوازن أنه سريع الاختلال ، فالهزة التى ينقلها تأتى من توتره الرقيق . كان لابد للقرن الثامن عشر ، نتيجة للانتصار التدريجى للفلسفة الديكارتية وما ترتب عليها من الحط من شأن الغريزة والخيال ، أن يرجح الميزان فى صف العقل . هذا الحدث بالذات يصيب الفن فى الصميم . قد يزدهر الفن فى حالة من الهمجية المحضة بدافع من وفرة الحيوية الغريزية ، ولكنه يذوى ويموت فى جو التعقل المسرف الجاف . ولأن التعقل مسيطر على فلسفة الفن — وليس هذا للمرة الأولى فى تاريخ الإنسان — لم يكن بد من أن يعانى الفن فى القرن الثامن عشر من مثل هذا الخسوف الكلى .

شيّع سير جوشوا رينولدز فى « الرسائل » الجنازة بما تستحقه من تعظيم وتكبير . تجرد المثل الأعلى الكلاسى أخيرا من حيويته بمقتضى المبدأ المعروف بالطريقة الفخمة ، أو الأسلوب العظيم . سندرك على خير وجه مقدار الشوط الذى قطعه الفن الحديث إذا أخذنا هذا الأسلوب كنقطة الافتراق . على أنه ليس من السهل ، كما أدرك رينولدز نفسه ، تحديد ما يتألف منه الأسلوب العظيم . التدريب الذى تلقاه رينولدز بطابعه التجريبى الشديد لا يمكن أن يجعله يسلِّم بأن الذوق أو العبقرية تعلمها القواعد . التجربة — كما قال — هى كل شىء . ولكن ليس كل واحد بقادر على الاستفادة من التجربة . معظم الناس يخطئون ، لا لافتقارهم إلى القدرة على الاهتداء إلى موضوعهم بقدر عدم معرفتهم الموضوع الذى يتخذونه . . القدرة على اكتشاف ما هو فاقد الشكل فى الطبيعة ، أو بعبارة أخرى ، ما هو فريد وغير مألوف ، لا يمكن اكتسابها إلا بالتجربة . الجمال كله وعظمة الفن مرتهنان بالقدرة على العلو فوق كل الأشكال الفردية والعادات المحلية والخصائص والتفاصيل العديدة المتنوعة . جميع الأشياء التى تعرضها الطبيعة لأبصارنا يكشف الفحص الدقيق لها عن وجود نقائص وعيوب فيها . سنجد فى أكثر الأشكال جمالا أشياء مثل الضعف أو الضآلة أو عدم الكمال . لكن هذه

العيوب لا تدركها كل عين . العين التى تستطيع إدراكها عين اعتادت طول التأمل لهذه الأشكال والمقارنة بينها . والمصور الذى يهدف إلى الأسلوب العظيم . . يصحح الطبيعة بالطبيعة ذاتها ، ويصحح النقص فى حالتها بحالتها الأقرب إلى الكمال . عينه القادرة على تمييز النقائص العرضية والشوائب والتشوهات فى الأشياء من صورها العامة ، تستخلص من أشكالها فكرة مجردة تكون أكثر كمالا من أى شكل أصلى . . هذه الفكرة عن حالة الكمال للطبيعة التى يسميها الفنان : الجمال المثالى ، هى المبدأ الرئيسى العظيم الذى تتحقق فى ظله الأعمال العبقرية[1] .

وهنا نجد الصيغة النهائية للمذهب الكلاسى فى الفن ، وهذه الصيغة الأخيرة لا تختلف فى جوهرها عن صيغة درايدن فى نهاية القرن السابع عشر ، بل لا تختلف عن تعريف ألبرتى فى القرن الخامس عشر . جميعها تشترك فى الفكرة القائلة بأن الفنان « يستخلص فكرة مجردة » ؛ هذه هى السمة المميزة للمثل الأعلى الكلاسى التى يجب أن نحتفظ بها فى أذهاننا حتى نقارن بينها وبين ما يظهر من مثل جديد آخر . والمثل الأعلى الكلاسى بعد ذلك مثل ثابت قائم على الوضع الراهن لحضارة معينة ، هى الحضارة التى نشأت فى اليونان واستمرت فى دول حوض البحر المتوسط الأوربية حتى يومنا هذا .

ڤيكو وقيام المفهوم الموروث للفن

إذا كان لى أن أختار كلمة واحدة تميز الهدف المضاد الذى ظهر فى القرن الثامن عشر بصورة غامضة ، فهذه الكلمة هى « الموروث » . وإذا كان لى أن أختار اسما واحدا على أنه المنشئ لهذا المثل ، فهذا الاسم هو « ڤيكو » . بعد ميلاد رينولدز بعامين ، نشر فى إيطاليا كتاب بعنوان « العلم الجديد » من تأليف جان باتيستا ڤيكو . وبرغم أن

(١) الرسالة الثالثة (ألقيت فى ١٤ ديسمبر ١٧٧٠) .

عنوان الكتاب يدعى الجدة فإنه فى حقيقة الأمر رجوع إلى مبادئ ومناهج الفلسفة الإسكولاشية التى اعتمدت بدورها على مبادئ أرسطو ومناهجه . انطوى هذا «العلم الجديد» على تصور للمجتمع ككائن عضوى نام ، وكان هدف ڤيكو ، فيما يخص بحثنا هذا ، هو تحديد مكان الفن فى تاريخ مثل هذا الكائن العضوى ، قاده هذا إلى صياغة نظرية فى الشعر متميزة تميزا كليا عن المثل الأعلى الكلاسى السائد ، ومتميزة بناء على ذلك عن المبادئ الشعرية التى كان يعتبرها القرن السابع عشر لكل العصور «سنة وضعها أفلاطون وصدق عليها أرسطو» . يقرن ڤيكو الشعر بالمرحلة البدائية فى تاريخ الإنسان : فالشعر هو أول أشكال التاريخ . هو الغيبى ، هو ميتافيزيقا الإنسان إذ كان ما يزال على صلة حسية مباشرة ببيئته قبل أن يتعلم تكوين الأحكام العامة وأن ينعم التفكير. الخيال يختلف اختلافا واضحا عن العقل ، وكل صور النشاط الشعرى تبين اعتمادها على الخيال. الذين يملكون كتابة الشعر فى العهود المتحضرة هم أولئك الذين تتوافر لديهم القدرة على إيقاف عملية التفكير ، وتكبيل العقل والرجوع إلى الحالة الذهنية التى لا تعرف التفكير المتأمل والتى تميز طفولة الجنس البشرى .

يجب ألا أطنب كثيرا حول نظرية ڤيكو فى الشعر ، وإن كنت أعتقد أنها ذات مغزى عميق . يمكننى فقط أن أشير إلى عرض كروتشه للموضوع ، وإلى ڤيكو نفسه ، وأن أطلق النبوءة بأننا سنسمع الكثير جداً عن ڤيكو فى المستقبل القريب[٢] ، وأن نظرياته بالاختصار سوف تؤدى دورا مسيطرا فى نمو النقد الحديث . وفى غضون ذلك أحب أن أؤكد الأهمية التى ينطوى عليها المنهج الذى استخدمه ڤيكو : تلك هى العودة إلى الأصول . تقوم نظريته على دراسة الأساطير ، وخاصة هومر . وذلك هو ما أقصده بالمنهج الموروث – وهو منهج يقوم على دراسة الفن من حيث اتصاله بمنابعه وتاريخه

(٢) هذه الكلمات كانت بالغة التفاؤل عام ١٩٣٣ . ولكن ترجمات أعمال ڤيكو كانت قد بدأت ونشرت دراسات نقدية عديدة ، نتج عنها أن أهمية ڤيكو قد تحققت الآن بتمامها . وقد نشر عمله الرئيسى «العلم الجديد» فى ترجمة قام بها برجين وفيسن (طبع جامعة كورنيل ١٩٤٨) ، كما قام كابونجرى بعمل دراسة بارعة عن نظرية ڤيكو فى التاريخ ، بعنوان «الزمن والفكرة» (لندن ١٩٥٣) .

وتوزيعه – وبموجز العبارة هو المنهج التجريبى ذاته . المذهب الحديث فى الفن على شموله هو نتيجة مباشرة لمثل هذه المعالجة للفن . فات أوان النظر للفن كمدرك عقلى مثالى ، كدْحٌ أليم للوصول إلى الكمال الفكرى . إنما ينظر إلى الفن كمرحلة فى التاريخ المثالى للنوع الإنسانى ، كأسلوب فى التعبير سابق لعهد المنطق ، شىء ضرورى ، حتمى ، جزء لا يتجزأ من كل . لغة عصر البطولات والملاحم والتعبير عن بطولة خيالية فى حياة الفنان فى أى عصر .

فلسفة الجمال الميتافيزيقية

الاسم التالى الذى أحب التنويه عنه هو اسم هردر Herder وإن كان ينبغى أن أشير إشارة عابرة إلى أستاذه باومجارتن Baumgarten ولعله اكتسب أهمية زائفة بابتكاره لكلمة « الاستيطيقى » أو علم الجمال ، وبقيامه بأول محاولة لرفع الدعوى بأنه علم . وقد عرف الاستيطيقى بأنه « علم المعرفة الحسية » ، وأنشأ تلك المدرسة الكبيرة فى فلسفة الجمال الميتافيزيقية التى يمثلها كانت Kant وهجل Hegel وهى تنظر نظرة مثالية استنتاجية لموضوعنا وليس لها سوى صلة ضئيلة ببحثنا العملى . لا أعتقد أن مجرى الفن قد تأثر من أى وجه بكتاب « نقد الحكم » . غير أن هردر . بخلاف كانت ومثل ڤيكو رجع إلى المصادر الأصلية ، إلى الأشياء الموضوعية ، إلى الشعر والأغانى الشعبية البدائية ، والنتائج التى توصل إليها هى نفس النتائج التى انتهى إليها ڤيكو . أكرر القول بأن المنهج هو صاحب الدلالة : لقد طبق أكثر ما طبق فى دراسة اللغة والشعر ، لكن صلته فيما يتعلق بالفنون البصرية أو التشكيلية لم تكن قد قامت بعد .

بعد كانت امتلأ العالم بعلماء الجمال ، كما قال جان بول رختر Jean Paul Richter لقد تعذر علىّ أن أدرك بأن المفهوم المثالى للفن ، والذى نشره كتاب مثل فخته Fichte وشلنج Schelling على أسس فلسفة كانت الجمالية ، واتخذ تعبيراً

رومانتيا أكثر شعبية عند شعراء كرختر Richter ونوفاليس Novalis يستحق الوقت الذى ينفق فى تفهم غوامضه . فهو فى معظمه قائم على مناقشة معان مجردة كالخيال والهوى ، والشكل والفكر ، يندر أن تكون ذات صلة إن لم تكن مبتوتة الصلة بالأعمال الفنية الموضوعية . وهو خال من أى منهج نقدى ، خال من أى ارتباط بالحقائق . فوصف الملحمة الهومرية ، كما فعل شلنج ، بأنها « لب الذاتية التى يتوقف عليها أساس التاريخ فى عالم المطلق » هو انحراف مؤسف عن دقة نقد ڤيكو لشعر هوميروس . ولا أحب أن يفهم من هذا أى تجن على الفلسفة بوجه عام ، لأن الفلسفة بمفهومها السليم هى أرقى النظم العقلية جميعا ، لكن العلم سابق للفلسفة ؛ ولابد لعلم الفن أن يثبت الحقائق قبل أن يتاح لفلسفة الفن استخدامها . لقد تجاهل الفلاسفة بصفة عامة أن يكون للفن علم ، واستمروا فى افتراضاتهم الاستنتاجية حول طبيعته .

لابد لنا أن نستثنى شللر Schiller وهجل . فرسائل شللر « عن التربية الجمالية للإنسان » التى ترجمها ريجنالد شنيل Reginald Snell لندن عام ١٩٥٤ ، والتى نشرت عام ١٧٩٣ ، قد تكون أهم مساهمة فى فلسفة الجمال فيما بين أفلاطون وكروتشه Croce وموضوعها الرئيسى دون شك هو تأكيد محدد أطلقت عليه فى مكان آخر « مثالية أفلاطون العميقة » وفحواها أن الفن ينبغى أن يكون أساسا للتربية . فى رأى شللر أن تنمية الحس الجمالى هو الأساس الجوهرى لتنمية العقل والأخلاق – وهو التمرين الشكلى لتربية تلك القدرات التى تمكن الإنسان من إدخال شىء من النظام على قدرته الحسية . ليس ذلك فحسب بل تمكنه أيضا من إحداث التوازن بين الغريزة والعقل ، وهو ما يعتمد عليه انسجام الحياة وحيوية الفن بصفة مطلقة . لا يمكن القول بأن فلسفة شللر الجمالية كانت ذات أثر مباشر على مصادر الحركة الحديثة فى الفن ، ولكن شللر – كما قال عنه كروتشه – صاحب الفضل الكبير فى معارضة المثالية الذاتية عند كانت ، وفى محاولته التفوق عليها . أما بالنسبة لشلنج فهو السلف الأكبر المبشر بالحركة الرومانتيكية فى الفن والأدب ، والتى ماتزال جزءا منها .

يمدنا هجل بأدق تعبير نهائى لمذهب مثالى فى فلسفة الفن . فلقد اعترف مثله مثل شللر بالأساس الجوهرى للمرحلة الجمالية فى التطور البشرى ، غير أنه عالجه كمرحلة كان لا بد أن تنسخها مراحل « أرقى » فى الدين والفلسفة . فالجمال هو الحق ، والحق هو الجمال ، ولكن فقط بمعنى أن الجميل هو المظهر الحسى للفكرة . ومع ذلك يكشف هجل فى غضون كتابه « فلسفة الفن الجميل » عن شعور صادق نحو كل أشكال الفن – شعور يسبق عصره فى الغالب . ويمكن أن أمثل لحدة بصيرته بدفاعه عن كلمات أوبرات موزار ؛ وإدراكه بأن تفوق ملحمة دانتى على كل ما عداها من الملاحم مرجعه إلى عنصر التعاطف ؛ وفى مجال الفنون التشكيلية أورد العبارة التالية التى تكشف عن عادته فى دقة الملاحظة :

« وعلى ذلك فاللون وفن التلوين هما اللذان يجعلان المصور مصورا . ولا شك أننا نقف أمام الرسم ، فنتأمله بسرور ولكن قلَّ أن نفعل ذلك مع الدراسة أو التخطيط السريع وإنما نفعل ذلك بالنسبة لما يكشف بأجلى بيان عن خاصية العبقرية ؛ ومهما تكن روح الفنان غنية بالابتكار والخيال وبأى نوع من المباشرة التى تؤكد ذاتها فى مثل هذه الدراسات بفضل غلافها الشكلى البالغ الشفافية المتحرر ، فإننا نظل أمام حقيقة باقية وهى أن الصورة لكى تكون لوحة فنية لابد فيها من استعمال اللون ، إذا كان العمل لا يستمر تجريديا من ناحية مادته الحسية التى تبرز الحيوية الذاتية لموضوعاته ووضوحها . وعلى أية حال فلابد لنا أنْ نعترف بأن رسوم القلم ورسوم الحفر من إنتاج أيدى أساتذة عظماء : كرفائيل Raphael وألبرخت دورر Albrecht Dürer هى ذات أهمية حقة . والواقع أننا يمكن أن نقول من بعض النواحى إن نفس هذه الرسوم اليدوية هى التى تحمل فى طياتها أدق اهتمام . فنحن هنا نجد النتيجة المدهشة بأن روح الأستاذ بجملتها يعبر عنها تعبيرا مباشرا بمثل هذه المرونة اليدوية ، وهى مرونة تبرز بمنتهى السهولة وفى عمل فورى وبدون تحضيرات أولية المادة الجوهرية لتصور الأستاذ . فرسوم دورر مثلا على هامش كتاب الصلوات المحفوظ بمكتبة ميونيخ تتسم بسمو وحرية يعجز

عنها الوصف . الفكرة والتنفيذ يظهران فى هذه الحالة شيئا متلاحماً واحدا ، فى حين لا نستطيع ونحن نتأمل اللوحات الكاملة تجنب الشعور بأن النتيجة النهائية لم تتحقق إلا بعد تكرار التصوير عدة مرات ، بعد عملية مستمرة من إدخال التحسينات وإكمال الناقص »[٣] .

غير أن كل ما حصل هجل من خبرة بالفن لم يستطع أن يقف فى وجه قيود مذهبه المتحكمة ، لأن مبادئ مذهب هجل ، كما وضح كروتشه ، « عقلية فى صميمها ومعادية للدين ، ومعادية بنفس القدر للفن » . فالفن عند هجل لم يكن سوى مرحلة ، ومرحلة أدنى ، فى ارتقاء العقل نحو الحقيقة . لا يستطيع الفن التعبير عن الحقيقة إلا فى صورة حسية ، ولكننا فيما كان يظن تخطينا المرحلة التى يستكفى فيها العقل مرتضيا بمثل هذه التعبيرات . إدراك المطلق الآن يتعين أن يكون عن طريق الروح ، أو بعبارة أخرى ، بالفلسفة ، ولابد من استبعاد الفن كلعب الطفولة التى تخطيناها . واضح أن الفيلسوف الذى يثبت الفن فى الزمن الماضى ذلك التثبيت لا يمكن أن يكون ذا نفع لأى امرئ يحاول إيجاد فلسفة للفن فى الوقت الراهن لأسباب مشابهة سنمر بأسماء شوبنهور Schopenhouer وهربرت Herbart وشيرماخر Scheurmacher مرّ الكرام ، فعلى الرغم مما قالوه فى الفن كمفهوم عام من كلام كثير خلاب فإنهم انشغلوا جميعا بالعملية الفلسفية وإنشاء النظام ، ومن هنا نحس أن نظرياتهم فى الفن لا صلة لها فى الجوهر بأعمال الفن . ثم هم أساسا ذوو عقلية لا هى ناقدة ولا تاريخية : إنما يقبلون ذوق عصرهم وتقاليده الثقافية كما لو كانت معصومة من الخطأ . ويقنعون بالاستشهاد على آرائهم بنماذج قليلة ابتذلت لكثرة استعمالها مثل أبوللو أوف بلفادير Apollo of Belvedere العالم اللغوى المشهور ووليم فون همبولت Wilhelm Von Humboldt شخصية ذات دلالة كبيرة ويختلف عن هؤلاء . أعماله الاستيطقية بالذات قد تكون على قدر غير كبير من

(٣) « فلسفة الفن الجميل » تأليف هجل ترجمة أوسماستون فى أربعة أجزاء ١٩٢٠ . الجزء الثالث ص ٢٧٥ .

الأصالة ، فهي مجرد تفسيرات للقوانين الكلاسية : لكن عمله الرئيسى قائم على دراسة موضوعية للغة ، وفى هذا المجال توصل إلى نفس النتائج التى توصل إليها فيكو — وهى أن اللغة كمثال نتاج جهد يسعى إلى إدراك الأشياء بالفطنة الحدسية ، وأن الشعر سابق للنثر ، ويقدم لنا الحقيقة فى مظهرها المحسوس . لكن لا يلوح أنه قد فكر فى تطبيق نفس هذا المنهج الموضوع على الفنون التشكيلية ، مكتفيا بإجراء مشابهات ومقارنات غامضة .

التجريبيون

استمرت هذه الحركة الطويلة البالغة التعقيد فى استنتاجية علم الجمال إلى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر ، إلا أن مبالغاتها الشديدة أنتجت رد فعل جاء أول ما جاء من أصحاب المذهب الوضعى — هربرت سبنسر Herbert Spencer وجرانت ألين Grant Allen فى إنجلترا ، وتين Taine فى فرنسا — ولكنه فى فورته الأولى كان فجًّا ينقصه الصقل : فهبط من علياء السحب ، ولكننا لا نجد أنفسنا فى ربوع الفن . وإنى لأتحدى أى امرئ يستطيع أن يوجد رباطا بين ذهنية هربرت سبنسر والحساسية الجمالية . غير أن الأمر يختلف بالنسبة لجوستاف تيودور فخنر ، الذى نُشرت الطبعة الأولى من كتابه « مدخل لدراسة علم الجمال »(٤) حوالى عام ١٨٧٦ . ففخنر هو المؤسس الحقيقى للعلم الحديث للفن ، وهو أول فيلسوف درس الفن دراسة أساسية(٥) بحيث يقيم الجمالية على أساس بحث تجريبى أو استقرائى للأعمال الفنية . وأنشأ المناهج التجريبية التى ما تزال تتبع فى المعامل السيكولوجية فى جميع أرجاء العالم بالرغم من رفض كروتشه وازدرائه لها باعتبارها « مجرد تسلية لشغل الوقت أو هواية لا تزيد فى الأهمية أو تقل عن لعبة الباسيانس (الصبر) أو هواية جمع طوابع البريد » . وإذا نظرنا

---

(٤) Vorechule der Ästhetik — Gustav theodor Fechner

(٥) "Von Unten"

إلى هذه المناهج ، كل على حدة ، ربما تبدو لنا فى أغلب الأحيان سخيفة لا صلة لها بموضوعنا . لكن النظرة الإجمالية لها لا تدع مجالا للشك –كما جاء فى التلخيص الذى عقده كلوپه[٦] فى حصره للفن وذلك على سبيل المثال – بأنها علمتنا الشىء الكثير عن الخاصية المادية للأشياء التى نسلِّم بجمالها ، كما علمتنا الكثير عن ردود الفعل السيكولوجية لشتى أنماط الناس نحو هذه الأشياء . وإنما الغلط غلط الفيلسوف إذا هو لم يستطع استيعاب هذه الحقائق وتمثيلها فى نظريته العامة عن الفن .

إنى أعلق أهمية أكبر على أنماط الدراسة التجريبية التى قدمتها أسماء مثل جوتفريد سمبر Gottfried Semper ، وكونراد فيشر Konrad Fiedler وأرنست جروس Ernest Grosse.سمبر هو المؤرخ المادى فى ميدان الفن ؛ فهو يتقبل جميع الشواهد التى تمدنا بها الأعمال الفنية الباقية من أى من العصور (وهذه الخطوة فى ذاتها خطوة أصيلة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليه فيها فضل كبير) ثم يتساءل : ما هى الأشكال النمطية والعامة التى نستطيع تمييزها فى كل ذلك الحشد المتزايد ؟ وهو يفحص كل ما لديه من المواد ، ويستخلص الأشكال والدوافع المتكررة ، ثم يسأل بعد ذلك عما إذا كانت هذه محكومة بالغرض الذى صُنع من أجله الشىء ، أو بالمادة التى صنع منها ، أو بطبيعة الأدوات والطرق الفنية التى استخدمت لصنعه . ظهر كتاب سمبر الرئيسى عام ١٨٦٠[٧] وظل ملحوظ التأثير ليس فقط على تلاميذه المباشرين فى المنهج مثل « ألوا ريجل » فى دراسته للفن الرومانى المتأخر[٨] ، ولكن أيضا على الفنانين وعلى تنظيم المتاحف (التأكيد الحالى على المبدأ القائل بأن الفنان يجب أن يحترم طبيعة الخامة التى يستخدمها فى عمله المستمد منه مباشرة) ولا شك أن منهج سمبر

---

(٦) Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ă sthetikl by O.Klüpe

(٧) Der Stil in den technischen und teklonisohon Knnsten der prabtische Ästhetik.

(٨) Spatromische Kunstindustru. Vienna, 1927. Rugel

على أن ريجل أنشأ مبدءاً شبه صوفى فى «إرادة التشكيل» لا نحسبه يتوافق مع موضوعية سمبر.

منهج خصيب جداً ؛ وإذا استخدم كما استخدمه بحساسية لا تفتر وسداد ، فلابد أن يؤدى إلى إدراك أفضل لطبيعة النشاط الفنى عند الإنسان ، وللظروف التى تجدد أشكاله على مدى التاريخ – تلك الظروف التى قد نضيف بأنها تحدد أشكاله اليوم .

تطورت أفكار سمبر بمزيد من البراعة والفطنة على يد كونراد فيدلر ، وهو عالم جمالى لقى مع الأسف إهمالا فى إنجلترا ، وغض من شأنه بفظاظة مؤلفون مثل كروتشه . يطور فيدلر فكرة ريجل القائلة بأن الفن هو الإرادة الخلاقة بلغة المادة : فالفنان يدرس مادته لا لكى يحل المشكلة التقنية للتصوير ولكن ليحل المشكلة الشكلية للتعبير . « الفنان – فيما يقول – لا يختلف عن سواه من الناس بأى ملكة حسية خاصة تمكنه من الإدراك بدرجة أكبر أو أشد ، ولا تتميز عينه بقدرة خارقة على التخير أو التجميع أو التحوير أو إضفاء النبل أو الإشراق . إنما يختلف عنهم بموهبة خاصة تمكنه من الانفعال الفورى من الإدراك الحسى إلى التعبير البدهى . علاقته ليست علاقة إدراكية وإنما علاقة تعبيرية » ويمكن أن نضيف أنها تعبيرية فى صيغة أشياء ملموسة محسوسة تنسجم هى وجوهرها المادى . الفنان يتكلم بالحجر ، وبالخشب ، وبالبرونز ، وباللون ، كما يتكلم الشاعر بالكلمات ؛ الفنان يجعل الفكر منظورا ، دون واسطة من مفاهيم الألفاظ . هذه نظرية ذات دلالة عظيمة ، فهى إحدى النظريات الرئيسية التى يقوم على أسسها عمل الفنانين المعاصرين (٩) . كان فيدلر الذى ظهر نشاطه فى العقدين : التاسع والعاشر من القرن الأخير على اتصال وثيق بأكثر فنانى عصره أصالة – كهانز فون ماريه وأدولف فون هيلدبراند – ويعتبر مذهبه بإصراره العجيب على ضرورة الأصالة (إذ لا يوجد نشاط فنى حق فى استخدام أشكال مطروقة ، كما لا يوجد تعبير شعرى صادق باستخدام استعارات وتشابيه مطروقة) ذا صلة خاصة بغرضنا الراهن . كان فيدلر فى الحقيقة على استعداد للاعتراف بأن الجديد والمهم فى الفن لا يمكن أن ينشأ إلا من

---

(٩) طورها هنرى فوسيلون فى كتابه « حياة الأشكال فى الفن » (ترجمة فيشر هوجان وجورج كالبر . نشرته جامعة يبل ١٩٤٢) وهو من أدق وأحسن الكتب فى ميدان علم الجمال .

خلال المعارضة المباشرة للماضى ، فبالنسبة إلى فن العمارة العصرية مثلا ، لم يكن ليرضى بالأفكار المستمدة من استخدام مواد بطل استعمالها كالخشب والحجارة بل يستبعدها جميعها ويلح على ضرورة التفكير الملتزم بالنسبة لمواد العصر كالصلب والخرسانة .

والاسم الثالث الذى نوّهت به على أنه ذو أهمية خاصة فى تأسيس فلسفة جمالية للفن الحديث ، هو إرنست جروس . ففى عام ١٨٩٤ ، وكان لا يزال فى العشرينيات من عمره ، نشر كتابه الأول « بدايات الفن »(١٠) . يتخلص جروس بحزم أكثر من سواه ، من الفكرة التى تقصر الفن على النتاج المتبع للنهج الموروث عن اليونان والرومان ، ويصر على علم للفن يوحّد على نسق أى علم إنسانى آخر بين الخليقة كلها ومجالات النشاط الفنى . وكما أن العلم بوجه عام ، من ناحية اختصاصه بالحياة العضوية ، لا يكاد يمكن تصوره إلا على أساس النشوء والارتقاء ،كذلك هذا الجانب من الحياة الإنسانية ينبغى أن يدرس فى أصوله وتطوره . هكذا بدأ ذلك البحث المتعمق فى فن ما قبل التاريخ والفن البدائى ، والذى ما يزال يتقدم .وهو إذ يلفت انتباهنا إلى أعمال الشعوب البدائية وشعوب ما قبل التاريخ ، ويبرز لنا دلالتها الجمالية ، ما يزال واحدا من أقوى المؤثرات فى الفن الحديث . ذلك لأننا فى الفن البدائى نرى بوضوح شديد ما يتعذر علينا إدراكه فى النتاج المعقد الذى تنتجه الحضارات ذات الثقافة الرفيعة – ألا وهى خاصية التعبير المباشر التى تعبر عن رؤية الفنان وتجسيدها الموضوعى فى أشكال ذات كيان متين .

دلالة الفن البدائى

على غرار هذا الاتجاه فى البحث ، وعلى المبدأ القائل بأن الأبناء يكررون الآباء ، تصدر بحوث جدية فى فن الأطفال ، تبلغ ذروتها فى الأعمال الحديثة نسبيا لبوهلر Buhler وولف Wulff وإنج Eng ولونفيلد Lowenfeld لا أقول عنها أكثر من أنها قد أكدت تماما بوجه عام صحة المنهج الموروث المتطور فى علم الجمال ، كما أنها

---

(١٠) Anfänge der Kunst — E. Grosse

بلفتها النظر إلى الخصائص الإيجابية فى فن الأطفال قد أحدثت تأثيرًا مباشرًا على عمل الفنانين العصريين – فثمة محاولة واعية للعودة إلى سذاجة النظرة الطفلية وبساطتها البريئة – وهى خطوة ارتجاعية بطبيعة الحال إذا كنت ممن ينظرون إلى « مسار التفكير العقلى » برضاً أو قناعة[١١] . لا أحد يدعى أن فن الهمج وإنسان ما قبل التاريخ والأطفال يمكن أن يظفر بنفس القيمة التى يُعطاها فن المتحضرين من الناس : فى معيار القيم عند الدارسين للطبيعة الإنسانية يكاديكون هذا الفنَ مهملا . لكن بحثنا الحالى لا يتجه إلى مشكلة القيم ، وإنما ينصرف اهتمامه إلى طبيعة الفن ونموه ، ومن هذه النظرة يستحيل أن نبالغ فى أهمية الفن البدائى . مزية النبات كامنة فى بذرته ، أما الشكل فتضمن فى طَلْعِه . يمكننا أن نعرف عن طبيعة الفن الجوهرية من تجلياته الباكرة عند الإنسان البدائى (وعند الأطفال) أكثر مما نعرف فى الإتقان العقلى المحكم فى عصور الحضارة العظمى . ذلك لأن الفن فى مراحله المتأخرة يكون مثقلا بأساليب فى الحياة وسلوكيات ليست من صميمه فى شىء . الإنسان البدائى والطفل لا يميزان بطريقتنا الاستدلالية بين الواقعى والمثالى . الفن بالنسبة لهؤلاء – فيما نحسب – ليس خاليا من الغرض : ليس أمرا عرضيا ، تكملة للحياة . الفن عندهم تكثيفٌ لعنصر الحياة ، وتنشيطٌ للنبض ، مُعْلٍ لدقات القلب ، شدادٌ للعضلات ، وهو بذلك نهج فى التعبير ضرورى ضرورة ملحة . الحقيقة أن الفن فى نظر الإنسان البدائى يبلغ درجة من الأهمية العملية بحيث جعلت استخدامه من حق الجماعة ومصلحتها . الفنان الذى يمارس الفن من أجل الفن هو فى نظرهم إبليس خطر على المجتمع وربما رجموه . أما الفنان الذى يمارس الفن من أجل الجماعة فهو الكاهن وهو الملك ، لأنه صانع السحر ، وصوت الأرواح ، ومهبط الوحى ، والوسيط الذى يجلب للقبيلة الخصب وبركة المحاصيل والصيد الموفق السمين . ويده بحق هى يد الله .

---

(١١) تناولت هذا الجانب من الموضوع بصورة وافية فى كتابى «التربية عن طريق الفن» Education through art (لندن الطبعة الجديدة ١٩٥٣) .

والفن من هذه الوجهة ليس له بكل الصراحة أى دخل بالثقافة المهذبة أو الذكاء. فهو فى أصل نشوئه ممارسة أو تنشيط للحواس، هو التعبير التشكيلى لأحاسيس البديهة الأولية. وهو بهذه المثابة ليس ملكا لشعب بعينه وإنما هو شائع فى كل ربوع المعمورة. غير أنه فى مظهره الإبداعى نشاط محدود - أى أنه مقصور على أفراد معينين، يملكون مواهب أو مهارات - ليست قدرات فكرية أو شعورية، وإنما قدرات تعبيرية تجسيدية تحيل الأشياء المجردة إلى أجسام. بهذه القدرات يستطيع الفرد المحظوظ أن يخاطب المشاعر الجمالية عند العشيرة بأسرها. الفن إذن يرتبط ارتباطا وثيقا بالمهارة - ليس فقط لأن كل الفنون البصرية أو التشكيلية تعتمد على تعلم استعمال آلة أو أخرى، ولكن أيضا لأن هذه الفنون تستفيد من القدرة على تشكيل الأشياء حسب الإرادة، وحسب هوى الفؤاد. غير أن الفن شىء أكثر من مجرد المهارة، لأن المهارة وظيفية صرفة. فى حين يبدأ الفن حيث تنتهى الوظيفة: إنه تهذيب للوظيفة، وإن تَعَيَّن ألا يتداخل فى عمل الوظيفة. عندما تتساوى الأشكال ذات الوظيفة فى كفايتها العملية يظل لدى الحس الجمالى التخير والتفاضل. فيقول إن هذا الرمح (أو نصله) أجمل من ذاك، أو إن هذه الفأس أجمل من تلك. ينزل هذا بنا إلى المشكلة الجذرية لمسألة الجمال. ماذا نقصد بهذه المفاضلة؟. أحد الأشكال أبعث على السرور من غيره - لماذا؟ لو لم تفعل الطريقة التطورية فى فلسفة الجمال شيئا آخر لوجدت لنفسها المبرر لاستبعاد هذا السؤال نهائيا. للوصول إلى جواب على هذا السؤال لابد من منهج آخر - ألا وهو المنهج السيكولوجى. ليس من الممكن تفسير المتعة أو الرضا اللذين نستمدهما من العناصر الشكلية فى الفن إلا إذا أزحنا النقاب عن فسيولوجية الاستجابات الغريزية، وفسرنا الدور الذى تقوم به الصورة فى تنبيه الحدة البصرية، وعلاقة الإيقاع النغمى بالحركات الجثمانية، وربما بالحركات الكونية (كما يريد الصينيون منا أن نصدق) وبالجاذبية اللاشعورية للرموز الملموسة والمجردة، والأثر الانفعالى للألوان والظلال الخالصة، وهلم جرا.

سيكولوجية الفن

جانب التلقى

إن تقديم أى عرض واف للنظريات السيكولوجية الحديثة فى الفن يخرج عن مجال هذا البحث . ونحن ندين بصفة رئيسية فى إنشاء سيكولوجية علمية للفن إلى أربعة من الألمان – هم كارل جروس Karl Groos وتيودور ليبس Teodor Lipps وفولكلت Volkelt وماكس ديسوار Max Dessoir ومعظم أبحاثهم تدور حول النظرية المعروفة بنظرية الإمباثية(١٢) وهذه النظرية تميل إلى التعميم حتى لتفقد الكثير من صلاحيتها الخاصة للتطبيق على الأعمال الفنية . وهى فى المقام الأول نظرية فى التذوق الجمالى ، فى الطرف المقابل للنظريات التى كنا نناقشها منذ هنيهة ، والتى كانت تهتم اهتماما أكبر بالموضوع وظروف إبداعه . وهى نظرية تجد تفسيرا للمتعة الجمالية فى طبيعة العلاقة العاطفية التى تنشأ بين المشاهد والعمل الفنى . ولا يتكشف هذا كمجرد شعور **متعاطف** ، أو شعور **مصاحب** ، وإنما هو بالأحرى شكل من التقمص الخيالى بين الذات والموضوع ، إحساس نافذ إلى الداخل . إنه علاقة بديهية عاجلة مباشرة ، علاقة الإدراك الحسى « لشكل » الموضوع . يصفها ليبس – وهو عميد الشراح لهذه النظرية – بالشكل التالى :

« إن موضوع التعاطف هو ذاتنا المتمثلة فى الموضوع ، تنتقل منا إلى الآخرين ، وبالتالى تنكشف فيهم . فنحن نستشعر بذوات أنفسنا فى الآخرين ، أو عن طريقهم ، نستشعر بأننا سعداء ، أو أحرار ، أو منتفخون ، أو متسامون ، أو نستشعر بنقيض هذه الصفات . الشعور الجمالى بالتعاطف ليس مجرد أسلوب فى التذوق الجمالى ، إنه هو ذلك التذوق ذاته . كل تذوق جمالى يقوم فى التحليل النهائى جزئيا وكليا على هذا التعاطف :

---

(١٢) Enfuhlung التفتح السمح ويترجمها البعض «التقمص الوجدانى» .

حتى ذلك الناشئ عن الخطوط والأشكال الهندسية ، وفنية العمارة ، وغيرها من الخطوط والأشكال التجريدية » .

ربما نكون قد أسأنا استخدام الكلمة بوصفنا الحالات الشعورية الأخيرة على أنها تعاطف : فنحن لا نضفى بالضرورة على العمود الصاعد أو الإناء الرشيق اللذين نتأملها صفة الإنسانية ، نحن ننفذ بشعورنا داخل الشكل ، ننسجم معه ، نتفاعل مع أبعاده ، مع كتلته ، مع تلافيفه الموقعة : وهكذا نخترع كلمة الإمباثية أو التفتح السمح ، أو ما يسميه البعض : التقمص الوجدانى.ثم إنه من الممكن أن نقول إن الإمباثية تختلف اختلافا حيويا طبقا للموضوع الذى نتأمله ، إنسانيا كان ، أو عضويا ، أو تجريديا ؛ ليبس Lipps نفسه يميز بين الإمباثية البسيطة والإمباثية الرمزية . الذى أريد أن يكون واضحا – وأعتقد أن ما سوف أقول يتمشى تماما وليبس وفولكلت Volkelt إن المرحلة الأولية فى هذه العملية ليست مرحلة شعور : فهى ليست مجرد ارتباط عاطفى للذات بالموضوع . إن هناك إدراكا حدسيا مباشرا بالشكل ، تمثلا لا شعوريا ، ثم يتلوه الشعور الجمالى المحدد . توضح ذلك بنوع خاص أنماط معينة من الفن التجريدى المعاصر.

الحقيقة أنه يتوجب علينا أن نميز ثلاث مراحل فى التجربة الجمالية الكاملة تجاه العمل الفنى : أولا الإحساس أو الإدراك الفورى للموضوع ، ثانيا رد فعل الجهاز العاطفى لشكل الموضوع المدرك ، وثالثا رد فعل عقل المشاهد لطبيعة المفهوم الفكرى للموضوع ، أى « لمضمون » العمل الفنى ، ولجميع ما يثير من تداعيات ثانوية .

جانب الإبداع

الجانب الإبداعى للفن ، طبقاً لهذه النظرية ، عملية أكثر تعقيداً ولست أنوى هنا أن أتبع نهجاً معيناً ، ولكنى أظن أن النظرية العامة للمدرسة السيكولوجية التى ذكرتها ستتيح لنا أن نميز المراحل التالية للعملية الإبداعية فى الفنون البصرية : وهى تتطابق

تطابقاً شديداً مع المراحل فى فنون أخرى ، كالشعر والموسيقى .

١ – هناك أولا مزاج انفعالى سابق التهيؤ ، وحالة من الاستعداد أو الإدراك ، ربما هو إحساس بالاستعداد الخاطف لمستويات العقل اللا شعورية .

٢ – عندما يكون الفنان فى هذه الحالة يجىء إليه أول هاجس لرمز ، أو فكرة يعبّر عنها ، لا بالكلمات ، ولكن بشكل مادى ملموس – ربما هو هذا « المنظر الطبيعى » ، « طبق الفواكه » ، أو قد يكون مجرد تكوين تجريدى من المساحات والكتل .

٣ – وكخطوة ثالثة ، يحدث التطوير العقلى لهذا الرمز ، إدخال أو اختيار صور يربطها العقل بالرمز عن طريق الحدْس ، ثم تحديد القيمة العاطفية للصور أو دفعها .

٤ – بعد ذلك يبحث الفنان عن منهج مناسب بما فيه الخامة الملائمة يستطيع بواسطته أن يعرض الرمز .

٥ – وأخيراً هناك العملية الفنية الفعلية ، عملية ترجمة الإدراك العقلى إلى شكل موضوعى – وهى عملية قد يتلقّى الرمز الأصلى خلالها تعديلات كبيرة .

على أنه تجدر الإشارة إلى أن الذى حللناه بهذه الطريقة السيكولوجية إلى خمس مراحل متتالية وواضحة ، يحدث فى الواقع الفعلى كنشاط متكامل لا يتجزأ . هذا بالإضافة إلى أن الفنان لا يتحتّم أن يبدأ دائماً عند البداية بمزاج انفعالى غامض . فقد يبدأ عند أية مرحلة من المراحل ويعود إلى الخلف قبل أن يتقدم إلى الأمام – وقد يبدأ وغالباً ما يفعل بالخامة ، لوناً كانت أو حجراً ، وبتركيزه على ذلك ، وربما بنشاط تمهيدى عابث بأدواته ، يستحث المزاج الأولى . ولكن هناك فكرة أساسية فى كل سيكولوجية دقيقة لعملية الإبداع ، وهى أن الفن هو التعبير من خلال الحواس عن حالات الحدس أو الإدراك الحسى أو الانفعـال ، يختص به الفرد . لن تجد فى سيكولوجية الفن الحديثة أى تبرير للفكرة القائلة بأن الفن هو فى المقام الأول منشغل عقلى يُعنى بصياغة أفكار مطلقة أو أنماط مثالية . أما أن الفن كان وما يزال مشغولا

بالقيم الإنسانية والروحية ، فذلك شيء يسلّم به العالم السيكولوجي ؛ ولكن هذه القيم لا دخل لها بطبيعة العملية الجمالية ذاتها . القيم الجمالية التي قد نتكلم عنها شيء متميز عن قيم الأخلاق أو الاجتماع أو الدين أو الفلسفة : يُعنى الفن بالقدرة على الإحساس ، بالإدراك البصري ، بالترميز ولكنه لا يعنى أبداً بالتفكير أو التعميم أو إصدار الأحكام . ممارسة الفن المعاصر تتوقف على هذا الرأي الذي يؤيده العلم الحديث للفن بكامل قواته فإما أن يقف على قدميه أو يسقط .

فلسفة الفن الراهنة

من الطبيعي في الختام أن نسأل هل التأملات والاكتشافات المتعددة الأشكال للعلم الحديث للفن ذاتها التي حصرتها على نحو خاطف قد وجدت أي تكامل في إطار مذهب فلسفي حديث . ما من فيلسوف معاصر يمكنه الآن أن يتجاهل وهو آمن هذا المجال من مجالات الروح الإنسانية ، ولكننا نشك فيما إذا كان أي فيلسوف منذ هجل أعطاه حقه أو مكانه الصحيح في إطار نظرة موحدة للعالم . قام كروتشه بالطبع بهذه المحاولة ، ولكنها محاولة تقوم على رفض أدلة المنهج التجريبي والسيكولوجي الذي وصفته ، ويلجأ بدلا من ذلك إلى نوعية من الوجودية الذاتية تحاول ربط علم الجمال بعلم اللغة . وهي آخر خفقة لمثالية خَبَتْ وحل محلها على نطاق واسع فريد – منهج من المناهج التجريبية المرتكزة على دراسة اللغة والأساطير ، وفوق كل شيء على سيكولوجية الفنان . لقد أضحى جليًّا أن للفن وظيفة بيولوجية وسوسيولوجية هامة في حياة الإنسان . عمل هنري برجسون عظيم الدلالة في هذه الناحية . صحيح أن برجسون لم يؤلف قط كتاباً مخصصاً لعلم الجمال : وعلينا أن نقلب صفحات كتبه المتنوعة لنلتقط الحكمة المتناثرة هنا وهناك عن هذا الموضوع . كمثال لهذه الحكمة ، وكتعريف للفن يبدو لي أنه يتفق ليس فقط هو والمجال الواسع للتعبير الفني في الماضي وفي عصرنا الحاضر ، وإنما أيضاً مع

نظريات الفن الموضوعية التي وصفتها ، أحب أن أورد فقرة من كتابه عن الضحك :

« من حين لحين ، وفى نوبة من شرود الذهن ، تبعث الطبيعة نفوساً أكثر من غيرها انعزالا عن الحياة ، ليس ذلك الانعزال المتعمد ، المنطقى ، النظامى – الذى يجىء عن تأمل وفلسفة ولكنه انعزال طبيعى متأصل فى تركيب الحس والشعور ، يكشف عن نفسه فجأة بأسلوب بتولى كما فى الرؤية أو الاسماع أو التفكير . .

« واحد من الناس يستعمل الألوان والأشكال ، ولما كان يحب اللون لذات اللون والشكل لذات الشكل ، ولما كان يدركها إدراكاً حسياً من أجل ذاتهما وليس لذات نفسه ، فإن ما يراه ظاهراً من خلال ألوان الأشياء وأشكالها إنما هو حياتها الداخلية . شيئاً فشيئاً يروح يدسها بطريقة غير مباشرة فى مداركنا برغم الحيرة التى تنتابنا فى البداية ، فهو يحولنا لبضع لحظات على الأقل عن تحيزاتنا ضد الشكل واللون تلك التى تقف بيننا وبين الحقيقة . وهكذا يحقق أعلى مطمح للفن . وهو هنا ينحصر فى الكشف عن كنه الطبيعة لنا . البعض الآخر مرة أخرى يعتزل ويأوى إلى قرارة نفسه . وتحت عديد من الأفعال الأولية التى هى العلاقات الخارجية المنظورة لعاطفة ما ، وخلف التعبير التقليدى الشائع الذى يظهر ويخفى الحالة الذهنية للفرد ، ثمة الوجدان والمزاج الأصيل، الذى يصل إليه هذا البعض فى جوهره الطاهر النقى . ثم لإغرائنا على أن نقوم نحن أنفسنا بنفس الجهد ، يصطنعون الوسيلة التى تجعلنا نرى شيئاً مما رأوه : بتنظيم الكلمات تنظيماً موقعاً موزوناً ، مما يجعلها ذات نسق تنبض بحياة خاصة بها – حياة تحكى لنا أو بالأحرى توحى لنا بأشياء لم يعد الكلام للتعبير عنها . وغير هؤلاء يغوصون إلى أعماق أبعد غوراً . تحت هذه الأفراح والأحزان التى يمكن فى فترة ضيق حاسمة ، أن تترجم إلى لغة ، يقبضون على أشياء لا تمت إلى اللغة بصلة ، إيقاعات من الحياة وأنفاسها ، هى أقرب إلى الإنسان من الأحاسيس فى دخيلة نفسه وسريرته . لكونها القانون الحى – الذى يختلف مع كل فرد – لحماسه ويأسه ، لأمانيه وأشجانه . بإطلاقهم لهذه الموسيقى من عقالها وتشديدهم لمقاطعها يفرضونها على انتباهنا فرضاً ،

بالجبر ، أردنا أو لم نرد ، نلقاها كعابر سبيل يلقى مرقصاً فى طريقه فيشارك فيه . وهكذا نجد أنفسنا مدفوعين لأن نطلق فى أعماق كياننا وتراً خفياً كان منتظراً على أحر من الجمر ليهتز . . . [١٣] .

فى مثل هذا البيان عبارات كثيرة تحتاج إلى تحديد فى إطار من الفلسفة الجمالية الصحيحة ، ولكن هذه العبارات فى سمو فكرتها وصدق ملاحظاتها تلخص تلخيصاً وافياً تلك الثورة الفكرية التى تصاحب ثورة الفن المعاصر منذ شبوبها وتصادق عليها .

لعل أكثر الفلاسفة دلالة فى هذا المجال بعد برجسون (وهو أيضاً غير متخصص فى فلسفة الفن) هو إرنست كاسيرر (١٨٧٤ – ١٩٤٥) أهم أعمال كاسيرر من وجهة نظرنا ، هو كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية[١٤] » ، يتناول فيه فلسفة « كانت » فى الشكل ويطورها إلى مذهب ظواهرى فى الثقافة ، مستخدماً لهذا الغرض ما تجمع من العلم على مدى قرن من البحوث فى أصول اللغة والأساطير . فما ينجزه الإنسان فى مجرى تقدمه التاريخى هو « إثباته لكيانه وإدراكه لذاته فى ومن خلال الشكل الجمالى والأخلاق والنظرى الذى يعطيه لوجوده . يظهر هذا حتى فى أول تلقين كلامى يلقنه الإنسان ، ويبين ويتنامى فى أشكال غنية متعددة الجوانب فى الشعر ، وفى الفنون الجميلة ، وفى الشعور الدينى ، وفى المفاهيم الفلسفية . يستوحى الفن بجلاء لأول مرة لا كمجرد نسخ لحقيقة معينة مجهزة وإنما كاكتشاف للحقيقة يتم إيصاله (أى الكشف) بشكل رمزى ، مفهوم الجمال المحدد يستبعد . الفن ، كما قال جوته ، شكلى من قبل أن

---

(١٣) « الضحك » لهنرى برجسون (١٩٠٠) ترجمة بريرتون وروزويل ، لندن ونيويورك ١٩١١

Laughter (1900) by Henri Bergson. trans by C.Brertor and F.Rothwell. London and New York (1911).

(١٤) نشرت الطبعة الأصلية بالألمانية فى ٣ أجزاء ١٩٢٣ ، ١٩٢٩ . ترجمه رالف مانهيم ونشرته جامعة يل ١٩٥٣ ، ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ .

E.Cassirer-Philosophy of Symbolic Form-trans by Ralph Manheim Yale Univ Press, 1953, 55, 57.

يكون جميلا بزمن طويل ؛ فهو يعطى شكلا للمشاعر التى بغيره تظل غامضة أو خابية ، وهذه هى وظيفته الكبرى البيولوجية والثقافية . الفن « ترجمة للحقيقة – لا بالمفاهيم ولكن بحدس الإدراك ؛ لا من خلال واسطة الفكر وإنما من خلال واسطة الأشكال الحسية[١٥] .

كاسيرر بالطبع من نتاج المدرسة التقليدية الألمانية فى الفلسفة ، ولكنه يصحح تقليدها بصورة حيوية . يقول : « إن الموضوع الحقيقى للفن ، ليس هو اللا متناهى الميتافيزيقى عند شلنج ، أو المطلق عند هجل . وإنما يجب البحث عنه فى عناصر بنائية أساسية فى خبرتنا الحسية ذاتها – فى الخطوط ، فى التصميم ، فى الأشكال المعمارية وفى الأشكال الموسيقية . هذه العناصر موجودة فى كل مكان وزمان إذا جاز لنا هذا التعبير ، وهى لخلوها من كل غموض ظاهرة بادية للعيان ، فهى مرئية ، مسموعة واضحة[١٦] » .

طبقت سوزان ك ، لانجر فلسفة كاسيرر فى الأشكال الرمزية على الفن بصفة خاصة ، واستعانت فى ذلك بكثير من الآراء السديدة المبعثرة حول الموضوع ، والتى كان هوايتهيد[١٧] مسئولا عنها . على يد كاسيرر ولانجر تبلغ فلسفة الفن شكلا محدداً معرّفاً معقول الحجة . ويستطيع المرء أن يدرك الآن أن التطور الكامل لفلسفة الفن الحديثة ، ابتداء بڤيكو وكانْت ، متلقيةً إسهاماً له وزنه الحاسم من روسو وجوته ، قد استرشدت بتطور الفن الحديث نفسه خطوة بخطوة ، ففى الفن وفى الفلسفة ثمة إدراك

---

(١٥) «مقال عن الإنسان» سلسلة أنكور (١٩٥٣)

والجزء المخصص لموضوع (الفن) فى هذه الـ «مقدمة لفلسفة الثقافة البشرية» هو أحسن وأبسط ملخص لفلسفة كاسيرر فى الفن .

An Essay on Man. Double Day Anchor Books (1953) P. 188.

(١٦) المصدر السابق (ص ٢٠١) .

(١٧) «مفتاح جديد للفلسفة» ، جامعة هارفارد ١٩٤٢ ؛ «الإحساس والشكل» نيويورك ١٩٥٣ .

Philosophy in a New Key, Harvard Univ. Press 1942 Feeling and Form N.Y. 1953.

تدريجى لطبيعة النشاط الفنى الشكلية والمتغيرة ولوضعه الواعى المستقلّ . هذه التطورات مجتمعة تؤلف الحركة الرومانتيه . وبالرغم من أن هناك ، كما سنرى ، بعض مظاهر الفن الحديث المعادية للرومانتيه أو ذات النزعة الكلاسية ، غير أن هذه الحالة إن دلت على شيء فإنما توضح قصور أى مصطلح يحاول أن يشخص الخيال الإنسانى المبدع أو أن يسمه بصفة مميزة . الحقيقة أن الفن اكتشاف وتأسيس لعالم جديد من الأشكال ، والشكل شيء معقول ؛ لكن الفن تغيير وتحويل مستمر للشكل عن طريق قوًى حيوية غريزية لاتستند إلى شيء من العقل .

الفصل الثانى

من العلم إلى الرمزية
إفلاس المذهب الأكاديمى

الاتفاق تام حول أحد المظاهر العامة للفن المعاصر ألا وهو تعقيده . فما من أحد لديه من الجرأة ما يجعله يختار مدرسة بعينها أو تقليداً بعينه ، ثم يقول ؛ هذا نموذج الفن الحديث ، أما البقية فهى على نحو ما مشتقة أو زائفة . وفى العصور الأخرى ، رجوعاً إلى الوراء حتى نهاية القرن الماضى ، كان هناك نوع من الوحدة فى تطور الفن مكّنت المؤرخين من أن يتتبعوا من جيل إلى جيل تطوراً متماسكاً فى الأسلوب ، ولكن أين فى الأسلاف المباشرين للفن الحديث من ورث عنهم بيكاسو وبول كلى وماكس إرنست وغيرهم من الفنانين الكثيرين الذين قد يُنوّه عن أعمالهم المتنوعة ؟ يبدو أن هناك انفصالا واضحاً فى التطور التاريخى للموهبة الفنية .

وربما أمكن أن نستخلص بعض التشابه بين هذه الحال فى الفنون والأحوال الاجتماعية العامة فى حضارتنا . . تعقيد الأساليب فى الفن ، والانقطاع الظاهر فى تطورها ، ليس أكثر من التعقيد فيما قد نسميه أساليب فى الأخلاق والدين والاقتصاد الاشتراكى . فنى كل ذلك نجد نفس الافتقار إلى الوحدة ، ونفس الغيبة للثقات ، ونفس الانقطاع فى مجرى التقاليد . ولن ينعدم النقاد الذين سوف يحاولون اكتشاف

سلسلة من الأسباب التى تربط بين كل مظاهر هذا الاضطراب – مُبتدئين كما هو المألوف بالظروف الاقتصادية ، مستخلصين من اضطرابها اضطراب الفنون وغيرها من المظاهر الثقافية فى عصرنا .

السمات العامة للثورة

ظهرت ثورات فى تاريخ الفن قبل اليوم . فمع كل جيل جديد تشب ثورة . ومن حين لحين ، كل قرن أو ما يقرب من قرن نجد تغيراً كبيراً أو عميقاً فى الحساسية يُعبر عنه بالعصر الفنى – كالعصر الثالث ، والعصر الرابع ، وعصر الباروك ، وعصر الركوكو ، والعصر الرومانتى ، وعصر الانطباعيين وهلم جرًّا . غير أنى أظن أننا نستطيع بالفعل أن نلمح اختلافاً نوعيًّا فى الثورة المعاصرة : فهى ليست قلباً لصفحة الحاضر أو حتى رجوعاً إلى الوراء ، ولكنها فى الحقيقة قطع للدرب ، وتحويل للسلطة ، قد يسميها البعض انحلالا . شخصيتها فاجعة ، تبدأ الثورات التاريخية فى شكل تخمرات منعزلة ، ثم تنتشر شيئاً فشيئاً حتى تُعدى ، وتحول ، ويتشرب جسم الحضارة كله ، لكننا الآن أمام ميلاد جسم جديد أو أجسام جديدة متميزة الشخصية وغير قابلة للانصهار مع الجسم القديم . الفن التقليدى لعصر النهضة ، فن المذهب الإنسانى ، يظل برغم كل تغيراته الدورية ، تقليداً واحداً متصلا حتى المدرسة الانطباعية بل ما بعدها من مدارس . يظل ذلك التقليد الذى تبلور الآن كالفن الأكاديمى المعاصر ثابتاً بعيداً عن التلوث ، ومهما تلقى من شجب لا يموت ، وإذا حكمنا بما يلقاه من تأييد شعبى ورسمى تبين لنا أنه لا يعتوره التدهور أو الانحلال . فهو يزدهر فى مجاله البيِّن ، وأكبر الظن أنه سيواصل ازدهاره لأنه فى أساسه إنما يشبع حاجات اجتماعية تتميز تماماً عن تلك الحاجات التى يشبعها ذلك النمط الآخر من الفن الذى نخصّه باسم الفن « الحديث » . ونظراً لتنوع الروح الإنسانية ، ولأننا ندرك أن هذا التنوع يمكن التعبير عنه تعبيراً متنوعاً ، لابد لنا أن

نبحث عن تفسير لحيوية الحركة الحديثة وشرعيتها .

لا أريد أن يفهم من كلامى أن الروح الإنسانية اليوم أكثر تنوعاً وتعدداً فى الشكل عنها فى أى عصر تاريخى آخر ، كما لا أريد أن يفهم أننا نعرف عن الروح الإنسانية اليوم أكثر مما كان معروفاً فى عهد أرسطو مثلا أو فى أى عصر منذ أرسطو . الذى أحس بصدقه بالنسبة إلى عصرنا هو أننا على نحو ما قد سلّطنا تلسكوباً على تطورنا الماضى قرّبه لنا ، وظهر أن الروح الإنسانية التى عبرت فى الماضى عن نفسها أو عن بعض النواحى السائدة فيها ، تعبيراً متنوعاً فى عصور مختلفة ، إنما تعبّر الآن عن نفس هذا التنوع ، فى عصر واحد دون أى تأكيد لمظهر واحد بالذات . تنوع الفن الحديث منفصل الحلقات ، ولا يمكن أن يتلاءم وأى مفهوم نظرىّ واحد ؛ ولكننا نستطيع أن نجد نظائر لمعظم مظاهره فى تاريخ الفن . الشىء الجديد هو أن هذه المظاهر وهذه المفاهيم الخاصة بالفن ، لم يسبق لها التجاوز جنباً لجنب معاً فى ذات الوقت ومع ذلك أظن أننا ربما نكون قد أضفنا مفهوماً جديداً واحداً إلى المفاهيم القائمة من قبل : وهذا ما سأحاول توضيحه فى الفصول التالية .

العرف الأكاديمى الموروث

« ما تراه العين »

التصوير الأكاديمى كأحد التقاليد الأوربية الرئيسية ولنسمّه على سبيل التبسيط التقليد الأكاديمى ، ترجع بدايته إلى القرن الرابع عشر . بغير أن نضفى أهمية كبيرة على أى فرد معين ، مثل جيوتو Giotto ، يمكن القول دون خشية من نقص ، أنه بدأ مع الرغبة فى تسجيل ما تراه العين على نحو ما تسجيلا مطابقاً . عبّر روجر فراى Roger Fry عن ذلك ذات مرة تعبيراً جيداً حين قال : « المطلوب من الفنان ألاّ تكون صورته مخاطبة للمشاعر بانسجامها وإيقاعها المتناسق فقط ، وإنما أن تكون

أيضاً مطابقة لمظهر العالم الواقعى . كما أن نسيجها يجب ألاّ يحمل أى أثر للتفكك شأنه شأن المشهد المرئى ، وهو شرط . . لم يكن مفروضاً على فنانى الصين . التلاحم فى النسيج يمكن أن يتم بأحد طريقين ، إما بالتقليد الدقيق لمشهد واقعى أو بتكوين صورة حسب تلك القوانين البصرية التى تحكم بالضرورة بصرنا الأول — وهو المذهب التجريبى — استخدمه الفنانون الفلمنكيون فى شمال أوربا ، أما الثانى وهو المنهج العلمى ، فقد اتُّبع فى إيطاليا ، وخاصة على يد الفلورنسيين ، الذين كانوا أول من اكتشف القوانين البصرية للمنظور[1] » ها نحن أولاء فى إطار وصف عام للتقليد الأكاديمى ، أوضحنا منهجين : « التجريبى » و « العلمى » ، وكلا المصطلحين يصفان لنا مضمون الفن الأكاديمى المعاصر . المنهج التجريبى — كما يدل عليه اسمه — يصيب نجاحاً بقدر ما يبتكر من تقنيات تقدم لنا إيهاماً بتجربة بصرية مباشرة . إنه منهج التقليد بما ينطوى عليه من سذاجة ، ولأنه مقلد ولا هدف له أبعد من تسجيل المظاهر ، كانت أهميته النظرية ضئيلة . قد نقنع بهذا النمط من الفن : قد نطلب من الفنان تسجيلا طبق الأصل للانطباع الذى تعطيه العملية الفسيولوجية لما تراه عينه . إذا كان الأمر كذلك فإن كل ما نطلبه من الفنان هو فى الحقيقة والجوهر شىء آلى . الفنان طبقاً لهذا ينبغى أن يكون آلة دقيقة . وما خلا ذلك يعتمد على موضوع الرسم ، وعن هذا الجانب قد تكون لنا آراؤنا وأحاسيسنا وعواطفنا ، ولكن هذه لا دخل لها بعمل الآلة وعلى ذلك فالطريقة التجريبية فى التصوير ، شأن مثيلتها فى الفلسفة ، تنتهى إلى المذهب المادى : فهى نظرية آلية فى الفن .

---

(١) «خلاصة العلم الحديث» نشره الدكتور وليم روز (لندن ١٩٣١) .
ويقصد فراى بكلمة «تجريبى» منهج المحاولة والخطأ ، وربما كانت كلمة «براجماتى أو عملى» أكثر دقة .
An outline of Modern Knowledge — Dr. William Rose London 1951.

ما الذى تراه العين ؟

المنهج الثانى هو المنهج التجريبى الخاضع للشك العلمى . فالرسام بدلا من أن ينسخ ببراءة تامة ما يخيل إليه أن عينه تراه ، يطرح على نفسه هذا السؤال : ولكن ما الذى تراه عينى بالضبط ؟ فهو لم يعد قانعاً بالوهم الذى توصل إليه تجريبياً بالحذق الفنى . لابد له من أن يحلل ما تراه العين ، ثم ينشئ مخططاً أو رسماً تخطيطيًّا يكون ذا علاقة محققة بالموضوع المرسوم . اهتمامه فى البداية منصب على مشكلة ترجمة مجال الرؤية ذى الأبعاد الثلاثة إلى سطح ذى بعدين : فإذا كان فناناً من طراز أو تشيللو Uccello أو بييرو ديلا فرانشيسكا Piero della Francesca يهتم بنظريات المنظور الخطى. عمله مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعالم الرياضى أو عالم الهندسة . بعد ذلك يدرك أهمية الضوء والظل وتوزيعها فى الصورة (الشياروسكورو) ، فى حل مشكلته ، وهنا أيضاً يحتاج إلى مساعدة العالم . وفى مرحلة متأخرة يبدأ يدرك أن المظهر الخارجى للأشياء يعتمد على بنائها الداخلى : يصبح عالماً جيولوجيًّا ، كى يدرس تكوين الصخور ؛ فعالماً نباتيًّا ، ليدرس أشكال النباتات ؛ ثم عالماً فى التشريح ، كى يدرس حركة العضلات وهيكل العظام . جمع ليوناردو دافنشى ، كفنان نموذجى لعصر النهضة ، بين هؤلاء جميعاً وأحاط بكل هذه العلوم ، ولكن حتى ليوناردو لم يستنفد تطبيق العلم على الفن . فقد ترك مسألة اللون على أهميتها البالغة دون مساس بالمقارنة بغيرها من مسائل . بيد أن كثيراً من العلماء — مثل نيوتن وجوته — كان عليهم أن يتناولوا المشكلة بالبحث قبل أن يستطيع الفنان الاستفادة من نتائجهم . وفى تلك الأثناء ظهر اصطلاح أكاديمى فى استعمال اللون ، كان أهم ما يتطلبه هو تحقيق نوع من الانسجام أو الوحدة لقيم الأضواء والظلال ودرجتها على قماش اللوحة . وهو اصطلاح كان كونستابل هو أول من عارضه . فعندما أثبت كونستابل Constable أن الألوان فى اللوحة يمكن أن تكون

ناضرة متألقة كما هي فى الطبيعة ، شرع الفنان فى اتجاه علمى جديد ، انتهى بالخطط اللونية العلمية أوشبه العلمية عند فنانين انطباعيين مثل سيراه Senrat وسينياك Signac أقول «انتهى» عند ذلك ، لأنه عندما طُبِّق العلم على الفن بصرامة مسرفة ، تبين أن التحليل قد دفع الأهداف دفعاً مسرفاً أدى إلى تدمير هدف المنهج العلمى فى الفن ذاته ، ذلك الهدف الذى ما يزال يبغى إبراز مظهر العالم الواقعى . فالتلاحم البنائى لم يعد ممكن التحقيق عن طريق هذه الوسيلة ، وأصبح المنهج العلمى ذاته موضع شك من حيث المبدأ.

مفهوم جديد : الرمزية

لعل هذا الشك لم يكن سيصل إلى حد الثورة (ربما كان سينحدر إلى اليأس) لولا ظهور مؤثرات جديدة فى نفس الوقت — وخاصة تأثير ذلك المنهج فى الفن الذى لم يكن تجريبياً ولا علمياً وإنما نهج سبيله الساكن فى الشرق الأقصى البعيد عن التأثر طوال الفترة التى انتشر فيها هذان المنهجان فى أوربا الغربية . ذلك الفن الذى تبرأ من الرغبة فى نسخ مظهر العالم الواقعى — بل لم يَدُر فى ذهنه قط هذا الغرض ، « اكتشفه » فجأة الأتباع المتحمسون للمنهج العلمى والمتورطون فيه . فعلى سبيل المثال كانت الصور اليابانية المطبوعة المستوردة من الخارج ذات تأثير على حركة الانطباعيين الجدد فى فرنسا ، كلهم فى غضون الربع الأخير من القرن التاسع عشر — فاق كل الحدود سواء من حيث كمّ هذه الأعمال الفنية أو كيفها . رأى الناس فى ومضة عين أن الرسم يمكن أن يكون شيئاً مختلفاً تماماً عن نسخ المظهر لدنيا الواقع — يمكن أن يكون شيئاً ربما يشبه من البعيد مظهر دنيا الواقع . المدرسة التجريبية بالطبع لم يكن يهمها الأمر ، وحتى المدرسة العلمية التى يمكن أن نُدخِل فى زمرتها سيزان Cézanne وفان جوخ Van Gogh، كانت على وجه العموم غارقة فى التزامها لتقنيتها الحرفية إلى الحد

الذى لا يتيح لها أى تغيير ، غير أنه كان فى فرنسا فى ذلك الوقت رسام هاوٍ ، لم يكن له نزوات معينة أو تدريب معين ، وكان لتوّه قد ضرب بوظيفة له فى بنك عرض الحائط ، بل إنه هجر زوجته وأسرته لكى يكرّس حياته للرسم . ولما لم يكن ذا انتماءات مسبّقة نحو أحد المنهجين التجريبى أو العلمى ، كان من السهل أن يقع تحت تأثير الفن الشرقى : وكان قد أمضى شطراً من طفولته فى بلد استوائى ، هذا الفنان هو بول جوجان Paul Gauguin وبالرغم من أنه سيظل من بعض النواحى رسّاماً غير كفء بل نزّاعاً نحو العاطفية لدرجة السرف ، غير أنه لا يخامرنا الآن أى شك فى أن تأثيره على المستقبل كان مؤكداً حاسماً . فى عام ١٨٨٨ قابل فى بونت آفن رساماً آخر هو بول سيريزيه Paul S,erusier . لم تكن لسيريزيه شهرة كبيرة كفنان ، لكنه سرعان ما رأى نضارة أعمال جوجان وجاذبيتها وقوتها الغلاّبة ، ومن ثم شرع فى استنباط نظرية لتفسيرها[٢] . كان سيريزيه ذا عقلية منطقية واضحة منظمة ؛ وكانت لديه موهبة التفكير التجريدى ، لذلك سرعان ما ظهرت النظرية التى استمدها من أعمال جوجان وأحاديثه متميزة تماماً عن نظريات الانطباعية . أُطلق عليها فى ذلك الوقت اسم لم يكن فى غير محله ، وهو الرمزية ، وأغلب الظن أنه بسبب اغتصاب الحركة الأدبية المعاصرة فى فرنسا لهذا الاسم لم يطلق على الرسم منذ جوجان .

هذه النظرية التى أيّدها آخر الأمر الفن الشرقى ولكن استنبطها سيريزيه[٣] مرتكزاً على أعمال جوجان ، مدّت فيما بعد لتشمل عمل فان جوخ.هكذا أُسدل الستار على هدف خمسة قرون من الجهد الأوربى . لم يعد المظهر الواقعى للعالم المرئى ذا أهمية

---

(٢) «أبجدية فن التصوير» (باريس ١٩٢١)

A.B.C. de la Peinture (Paris 1921)

(٣) لأهمية سيريزيه انظر كتاب «نظريات» من تأليف موريس دنيس (باريس الطبعة الرابعة ١٩٢٠) وكتاب «الفنون التشكيلية» تأليف جاك إميل بلانش (باريس ١٩٣١) .

See Theories by Maurice Denis (Paris 1920) P. 147
and Les Arts Plastique by Jacques Emile Blanches (Paris 1931) P. 242.

أولى . فالفنان يبحث عن شيء كامن تحت الظواهر ، عن رمز تشكيلي يكون أكثر دلالة على الحقيقة من أى نسخ مطابق للأصل. ولعل هذه النظرية التى صيغت بهدوء فى معتكف بإحدى القرى الفرنسية لم تبد ثورية فى ذلك الوقت . لكنها فتحت الباب لكل تطور فى الفن الحديث ، لكل التعقيدات التى تواجهنا الآن . الفرق كل الفرق بين الحركة الحديثة فى الفن والتقليد الذى ساد فى القرون الخمسة السابقة إنما يتجلى فى هذا الإحلال للرمزى محل الوصفى كهدف للفن . كتب جوجان يقول : « فى الرسم شأنه شأن الموسيقى يتعين على المرء أن يبحث عن الإيحاء وليس عن الوصف » .

نظرية الفن الرمزى

هذا الهدف الذى صيغ بهذه البساطة عظيم الأهمية بالنسبة لنتائجه بحيث نرى من واجبنا أن نتوقف عنده قليلا لاختبار فعاليته . سبق أن قلت إن الفن الشرقى قد أقرّه بصفة عامة ، وهذا الشاهد لا يمكن إغفاله اللهم إلاّ إذا كان علينا أن نخصص فنًّا للشرق ، وآخر للغرب . ومعلوم عن الفن الزخرفى الشرقى بل عن الفنون النسخية كنحت تماثيل الأشخاص ، ورسم المناظر الطبيعية ، وصور الأشخاص أنه لا تبذل أية محاولة لإنتاج إيهام بالمظهر المرئى للموضوع الواقعى يظن بعض الناس أن ذلك راجع إلى عجز الصينى المسكين عن فهم عناصر المنظور وقواعد توزيع الضوء والظل ، ويبدو أنهم أهل للاعتقاد بأن ثقافة فنية دامت خمسة آلاف سنة ، حضارة بلغت أقصى ما يمكن إحرازه فى كل المجالات الروحية ، تظل متبلدة جاهلة بقواعد المنظور فى الرسم والنسخ المشابه للواقع بصفة عامة . بدلا من أن نعلّق كل معرفة على المصادفة أليس من الأوفق أن نستنتج أن مصطلحاتنا العرفية فى المنظور وتوزيع الضوء والظل (وهى ليست فى حقيقة الأمر أكثر من مصطلحات) ظلت دون اكتشاف فى الشرق لسبب وجيه وهو أنها فى نظر الشرق ليست ذات موضوع أى لم تُر لها ضرورة ؟ لفن الشرق مناهجه

الخاصة فى التعبير عن المكان أو الحيّز ، كما أن له موقفه العاطفى الخاص بالنسبة للحيز . كل شكل من أشكال الفن ، طبقاً لريجل ، هو التعبير عن إرادة تحقيق رغبة . الفن الشرقى أرضى الفنان الشرقى . لأنه « حقق » نوعاً من إدراك الحقيقة . نشد الإيقاع فى خطوطه ، والانسجام فى ألوانه ، والدقة فى أشكاله ، واكتشف هذه الصفات دون اللجوء إلى المنظور والتظليل . وفى النهاية حصل على عمل فنى حقق إحدى الوظائف الأساسية للعمل الفنى ، وهى أن يجعل شعورنا بالمتعة البصرية موضوعيًّا ، أو بموجز العبارة يسرّ العين . ولكن الفنان الشرقى عرف أن الوسيلة التى استخدمها لتحقيق هذا الغرض (الإيقاع ، والانسجام ، والدقة) تخدم أيضاً وظيفة رمزية معينة : ألا وهى التعبير عن النظام الأبدى وانسجام الكون . غير أن هذه القيم الميتافيزيقية أفكار يستشفها المشاهد فى العمل الفنى فهى ليست هدفاً شعوريًّا للفنان فى أثناء عملية الخلق .

دلالة سيزان

« إننى لم أحاول أن أنسخ الطبيعة ، وإنما مثّلتها » . هذا القول لسيزان ، ولكن ثمة بعض الغموض فى كلمة « الطبيعة » . لاشك أن سيزان كان يفكر فى مظهر الأشياء المرئية : فى وجودها الموضوعى . كانت رغبته هى أن « يمثل » الأشياء فى حد ذاتها كما هى متمثلة فى مشاعره ؛ وأن يبتعد عن النسخ الآلى المطابق لذلك السطح المتخيل الذى يشبه المرآة ، والذى اصطلحنا فى عملية الرؤية أن نسلّط عليه الأشياء ، وأن يبتعد أيضاً عن الرغبات العرضية بالنسبة للهدف الذى لا هدف سواه — وهو التعبير عن الإحساس — يبتعد عن الأفكار أو العواطف أو المعتقدات التى كثيراً ما ألهمت المصورين فى الماضى . وهذا فى بعض معانيه مفهومٌ ميتا فيزيقى لفن الرسم : مفهومٌ يعنى أن المعطيات الحسية للرسام تتضمن رؤية « حقيقية » مستقلة عن القدرة الذهنية وفيما

وراء الأحاسيس : مادةٌ خام تكمن تحت الظواهر . فإذا ما استطاع الفنان أن يمثل ذلك ويترجمه ، كان قادراً على تمثيل الحقيقة فى أصل بنيتها وقوتها ، الحقيقة الموضوعية التى تنبثق منها كل الأفكار والعواطف ذات الشأن .

مفهوم الفن هذا يشترك فى شيء ما مع مفهوم الشرق ، ولكنه أكثر منه موضوعية . فشعور الرسام الشرقى بالإيقاع والانسجام كان سليقيًّا أى أقرب إلى الحدْس والبصيرة الملهمة منه إلى الإدراك الحسى – مثله الأعلى هو الاندماج فى العمليات العضوية للطبيعة وإبداع عمله الفنى بنفس الروح وعلى نفس المنوال . الفرق بين منظر طبيعى من رسم عصر السانج ، ومنظر طبيعى من رسم سيزان ، هو الفرق بين مذهبين : المذهب التركيبى ، والمذهب التحليلى . مفهوم سيزان يتجاوز حدود النظرية الرمزية كما صاغها سيريزيه ، ويتجاوز أى هدف أو إنجاز حققه جوجان . لكن سيزان كان رجلا بسيطاً ، وإن كان ذا حماسة وحمية ، ولم يصادفه ناقد كسيريزييه يصوغ مذهباً على أسس عمله المفعم بالحرارة ، وبصيرته العنيدة . ظل منهجه من بعض الوجوه تجريبيًّا . تمسك بمثله الأعلى فيما يختص بالرؤية « الحقيقية » ، ولكنه حاول الوصول إلى تمثيل هذه الرؤية بوسائل تجريبية . كان يدأب على استكشاف بنية الموضوع وألوانه ، بلا كلال وبلا توقف وبإصرار جنونى ، حتى يرضى ويطمئن إلى أن الأشكال والألوان على لوحته تمثل تمثيلا صادقاً رؤيته « الحقيقية » . منهج يتطلب صبر قديس[٤] . ولما كان القديسون شيئاً نادراً جدًّا (حتى بين أهل الفن) لذا لم يكن لمنهجه أمل فى الانتشار . قد أذهب إلى أبعد من ذلك ، فأقول إنه لا يتحتم بالضرورة أن يكون هذا المنهج أصح المناهج : إذ من الممكن أن ندفع بأن الرؤية فى جوهرها آنيّة ، وينبغى أن يكون تمثيلها عن طريق منهج يُماشى آنية الرؤية هذه بتلقائية فى التعبير .

مارس مثل هذا المنهج لأول مرة عن وعى هنرى ماتيس Henri Matisse وما يزال من أبرز سمات الفن المعاصر .

(٤) تعبير المؤلف . وقد نستخدم فى العربية « صبر أيوب » المترجم .

وإنه لأول نظريات ثلاث تسود المشهد المعاصر ويكمن فيها فيما أظن كل تعقيد الفن الحديث .

منهج هنرى ماتيس

يروى لنا جاك إميل بلانش فى كتابه الذى نشر عام ١٩٣١ عن « الفنون التشكيلية منذ عام ١٨٧٠ حتى اليوم »[٥] نبذة مسلية عن أسلوب ماتيس فى العمل يقول :

« فى المرة الوحيدة التى كشف لى ماتيس عن أسلوبه المعتاد أو نهجه ، قال لى إنه عندما يكون فى الجنوب يخرج مع عدته إلى الخلاء بعد الفطور مباشرة ، يبحث عن موضوع ، وينصب حامله وعند منتصف النهار ، إما أن يكون قد أنهى تخطيطه السريع ويعجبه فيمهره بإمضائه ، وإما لا يرضى عنه ، فيقرر إعادته فى اليوم التالى . ما أشبه هذا ببذخ الشاب المتأنق الذى يقذف إلى وعاء الغسيل بأول ربطة عنق بيضاء ، ثم يعقبها بغيرها إذا تجعدت فى يده فى أثناء الربط ، ثم يظل على هذه الحال فى استنفاد ربطات العنق حتى تسعفه مهارته بربط إحداها على نحو يرضيه . طريقة « الضربة الأولى » ، وهى طريقة ما تيس فى إصابة الهدف أو إخطائه ، تمثل الطرف المضاد لبطء سيزان » .

قد نضيف إلى هذا تفسيرا أدلى به ماتيس نفسه ، سبق أن أوردته فى الطبعة الثالثة من كتابى « معنى الفن » (١٩٥١) وفى ذلك يقول :

« إن التعبير عندى لا يوجد فى العاطفة المتوهجة على الوجه أو تلك التى تظهر عند إيماءة عنيفة . إنما يوجد فى المزاج الكلى لصورتى – فى المكان الذى تشغله الأشكال ، فى الفراغ الذى يحيط بها ، فى النسب – كل شىء يؤدى دوره . التكوين هو فن التنسيق بطريقة زخرفية للعناصر المتنوعة التى يستخدمها المصور للتعبير عن مشاعره . كل

(٥) نفس المصدر السابق .

جزء منفصل فى الصورة يبين مرئياً وشاغلا لذلك المكان الرئيسى أو الثانوى ، الذى يلائمه أحسن ملاءمة . لذلك كان كل مالا ينفع – أى لا يؤدى غرضا نافعا فى الصورة – ضاراً . العمل الفنى ينطوى على انسجام جميع العناصر مع بعضها بعضا (فهو مجموعة يوجد بين أجزائها الانسجام[٦] : أى تفاصيل زائدة ستحتل فى ذهن المشاهد بعض التفاصيل الأخرى الرئيسية » .

كتب هذا الكلام منذ زمن بعيد ، فى عام ١٩٠٨ ، ونظرا للانتقادات التى وجهت إلى عمل ماتيس حتى من نقاد محبين ، أشك فيما إذا كان لماتيس أن يؤكد بعد ذلك الوظيفة الزخرفية للصورة على هذا النحو الشديد . ذلك لأن الاتجاه العام عند نقاده يميل إلى اعترافهم بسحر ألوانه وحيوية تكويناته وفتنتها وتقنيته المعجزة . ثم يردفون هذا الثناء بقولهم : ولكنه عمل زخرفى ليس إلاّ : فهو خدّاع ، مسكر ، يجذب جاذبية الإعلان الجيد ، وهذا هو كل ما فيه . وحتى صور الشخصيات التى رسمها يقول عنها أولئك النقاد ، إنها باقات زهور ، زركشة من الشرائط والحرير ، ذات ذوق رفيع ، ومنسقة بشكل مؤثر (يقصدون إحالة الزخرف إلى كاريكاتور) فى إطار مخطط . يجملون فن ماتيس بأنه مأدبة مغرية للحواس ، لا أثر فيها لتلك الصفات العظيمة الشاملة – من روحانية وإنسانية ونقد للحياة وسمة الصدق – التى ميزت الفن فى العصور الماضية – حتى فن سيزان .

هنا نمس مشاكل جوهرية جمالية . لزام على واضع النظريات للفن الحديث ، فى دفاعه عن ماتيس ، أن ينادى بأن أى تعريف للرسم لا يتضمن بصورة من الصور مفهوم « الشكل » لا يمكن أن يصمد فى التطبيق زمانا طويلا . ربما يصح هذا بالنسبة لجميع فروع الفن ، حتى الأدب ، حيث يتعالق المضمون هو والشكل تعالقا شديدا يتعذر فصله عنه . الشكل والمضمون بالطبع لا ينفصلان ، لأن الشكل منحة ، ويتضمن دائما فكرة المتلقى ، والشىء المشكل . ولكن الشىء المشكّل – وهذا هو

---

(٦) Une harmonie d'insemble.

مفتاح التطور الحديث فى الفن برمته – يمكن أن يكون ذاتيًّا وموضوعيًّا – يمكن أن يكون الثمرة التلقائية لحساسية الفنان المنبثقة . أحب أن أطيل الوقوف لحظة عند المقابل فى الأدب – فأورد فقرة من عمل عظيم فى النقد نشر منذ عام ١٨٧٠ – أى أكثر من قرن – هو كتاب دى سانكتيس « تاريخ الأدب الإيطالى » . يتحدث عن تصورات دانتى الأولى لملحمته « الكوميديا الإلهية » ، فيقول :

« إن الفترة المبكرة فى إلهام الشاعر – تلك الفترة التحضيرية ذات الطابع الدرامى الحاد – تخفى على النقد . فهى فترة الصراع الداخلى الصامت ، صراع الشاعر مع نفسه ، فترة المخططات المبهمة ، الواردات على ذهنه والذاهبات ؛ إنها التاريخ الخاص الذى لا يعرفه إلاّ الشاعر . عندما يتوارد موضوع إلى ذهن كاتب مبدع ، يُلاشى هذا الموضوع على الفور ذلك الجانب . من الواقع الذى أوحى به . تتقلّب الصور الأرضية وتتماوج كما لو كانت سُحُباً من سديم وضباب يُرى من عَلٍ . تتحلل الأشكال – من أشجار وأبراج وبيوت – وتتفكك كِسَراً وشظايا . لخلق الحقيقة ، يتعين على الشاعر أولا أن تكون لديه القدرة على تهشيمها . لكن سرعان ما تعود الكِسَر والشظايا إلى التجمّع من جديد ، وكأنما دفعها الحب إلى الاقتراب من بعضها بعضاً ، كلٌّ يبحث عن الآخر ، بدافع من الرغبة ومن الشعور الغامض بميلاد حياة جديدة مثبتة فى ضمير الغيب . اللحظة الحقيقية الأولى للخلق من ذلك العالم المفكك المتلاطم هى اللحظة التى تجد فيها هذه الأجزاء المفككة نقطة التلاقى أى المركز الذى يمكن أن تَلْتَئِم حوله . عند ذلك ينبعث خلق الشاعر من اللا محدود ، الذى يجعله غير مستقر ، ثم يتخذ شكلا ثابتاً – عند ذلك يولد ويخرج إلى الوجود . يولد ويعيش ، أو بالأحرى ينمو تدريجيًّا ، طبقاً لجوهره [٧] » .

---

(٧) « تاريخ الأدب الإيطالى » تأليف فرانسيسكو دى سانكتيس ترجمه إلى الإنجليزية جون ريدفيرن (طبعة جامعة أكسفورد ١٩٣٢) .

History of Italian Literature By Francesco De Santis. Trans by John Redfern (Oxford Vniv Press. 1932)

هذا الوصف للعملية الشعرية ، فيما أرى ، ينطبق انطباقاً تاماً على تصوير ماتيس ، وأرى بصفة عامة أن جماليات الشكل التى عرضها دى سانكتيس بالنسبة للأدب ثم عمّمها بندتو كروتشه فى عصرنا على جميع الفنون ، تؤيد إلى حد لم يدركه الفيلسوف النيابوليتانى (نسبة إلى نابولى) نفسه ، اتجاهات الفن الحديث ونزعاته ، ولكن إذا استغنينا عن كروتشه ، يمكننا أن نطبق تحليل دى سانكتيس للعملية الشعرية على العملية التشكيلية كما تظهر عند ماتيس . وربما كان من الأوفق أن أورد أولا ، أيضاً بالإضافة إلى الوصف المسهب للعملية الفعلية ، بعض عبارات من ناقد فرنسى آخر للفن هو مسيو كلود روجر ماركس[٨] :

« بينما تحمل لوحاته مظهر الحالة الأولى أو المسودة ، فإنها تبدو عند رسامها حاسمة تامة النمو ، وبرغم أنها رسمت بسرعة ، فإن إدراكها قد تم ببطء . ولفهمها كان على المرء أن يستمع إلى الفنان وهو يفسر بمنتهى الإخلاص نواياه . سيظهر حينئذ أن كل ما ظنه الإنسان وليد المصادفة إنما هو مدبّر . فحيث يبحث الفنان عن الأسلوب مهما كلفه ذلك من ثمن لا يجد الجمهور سوى الاستفزاز والتفكك . ولا يوجد بين كل هذه التشويهات واحد يتعذر تبريره . هذا الافتقار إلى التعبير بالمعنى الأدبى ، إنما هو التعبير عينه بالمعنى التشكيلى . وكل هذه التجريدات الظاهرة ليس لها سوى هدف واحد : هو التعبير عن شعور الفنان بالحياة ، الذى نكاد نسميه دينياً. وهذه الأشكال المشوهة — هذه الأجسام المعذبة لا تحلم إلا بشىء من التوازن ، شىء كالمقعد المريح الذى يسترخى فيه المرء » .

إذا استثنينا ما قاله هذا الناقد بغموض عن شعور دينى بالحياة ، نرى أنه لم يعطنا أى مفتاح للجوهر ، للنقطة المركزية التى تتوالف حولها أحاسيس الفنان ، على حد

---

(٨) نفس المصدر السابق ص ٢٥٣ . M. Claude-Roger-Marx

وصف دى سانكتيس . وفى حالة دانتى كان هذا المحور هو الفكرة الأخلاقية . وفى حالة ماتيس أظن أنه يمكن وصفه بـ (الرؤية المتكاملة[٩]) .

نظرية الرؤية المتكاملة

يمكن ربط التطور الفنى فى أية حضارة بتطور الرؤية.بطريقة مصغّرة نستطيع أن نرى نفس التطور فى رسوم الأطفال . فالتعبير عن البعد والاتجاه والعمق يُكتسب ببطء ومعاناة فى المجتمعات البدائية . ذلك لأن الفنان يظل – إلى أن يتعلم تحليل قدرته على « الرؤية » – جاهلا ، ليس فقط بـ « كيفية الرؤية » ولكن أيضاً بـ « ماهية » ما يرى . وكما نستنتج الآن كروية الأرض ، كذلك كان على الفنان فى إحدى المراحل (مثله مثل الطفل) أن يستنتج امتداد المسطحات المستوية والاتجاهات المختلفة لفروع الشجرة ، ووضع الأشياء جميعاً فى فضاء متصل لا انقطاع فيه . جاء نشوء الفن كتحليل للرؤية . وقد أصبحنا على ألفة كبيرة بتلك الرؤية التحليلية ، حتى ليتعذر علينا أن ندرك أن الرؤية هى فى الواقع وقبل كل شىء « متكاملة » . والآن نقول فى جملة واحدة إن غرض ماتيس هو استرجاع هذه الرؤية المتكاملة .

خذ أى مجال للرؤية – منظراً طبيعياً أو المشهد الذى تراه الآن ، إذا رفعت عينيك لكى تحيط بالمنظر إحاطة تامة ، لابد لبصرك أن يتنقل حوله من نقطة لنقطة . وعندما يفعل ذلك أى يطوف بالمجال كله ، يكون العقل حينئذ قد ألمّ بعملية تركيبية بالمنظر كله . كقاعدة عامة نركز بصرنا بطريقة لا شعورية على نقطة مركزية أو على ضوء ناصع فتنتظم بقية أجزاء المنظر حول هذه النقطة بطريقة غامضة نوعاً ما . بعض الأشياء لا نراها إلاّ من زاوية العين . وإذا دخل ضوء قوى منافس أو شىء بارز إلى مجال

---

(٩) أنا مدين بهذه العبارة للمرحوم ماثيو بريشارد ، كما أدين فى وقت ما لمناقشاته حول علم الجمال بالشىء الكثير . Matthew Prichard

الرؤية ، يداخلنا الشك عندئذ حول أى البؤرتين نركز بصرنا ، ومن ثم نعانى من الإحساس بعدم ارتياح البصر. الارتياح البصرى هو نوع من التوازن ، أو هو إذا استعملنا كلمات الناقد الذى أوردنا منه فقرة منذ دقائق (وهى فى الحقيقة كلمات ماتيس نفسه) – هو شىء يشبه المقعد المريح الذى يسترخى فيه المرء .

الجمال حسب التعريف الجيد للقرون الوسطى ، هو الشىء الذى إذا رأيناه سرّنا[١٠] . وبدقيق العبارة أن الشكل الفنى وتناغم الخطوط إنما ينحلّان إلى مسائل تتعلق بالارتياح البصرى . قد يكون للتكوين المنسجم صفات أخرى :

فقد يكون ثابتاً مستقرًّا ، أو ديناميكيًّا مثيراً . ولكن الشكل فى الفنون التشكيلية يُنسب أولا إلى الإحساس السار بالارتياح البصرى .

اعتمد ماتيس على هذه النقطة الفسيولوجية الدارجة وجعلها مبدأ للتكوين—ولم يتبع فى ذلك ما فعله المصورون السابقون بصفة عامة ، بأن أعادوا تركيب العمليات العقلية التحليلية التى نبنى بواسطتها مجالا للرؤية ، وإنما ركز بصره على بؤرة ثابتة ، على اتجاه واحد للنظر . ثم أخذ يرسم بحماسة وقوة وسرعة ما تتلقاه العين فى هذه الرؤية المباشرة .

ويترتب على ذلك أن نتائج مثل هذه الطريقة فى التصوير لابد أن تُرى بنفس النظرة المباشرة فعندما ننظر إلى لوحة من عمل ماتيس ، لابد لنا من أن نركز بصرنا على نقطة محورية ، وعندما ندرك هذا المركز ، إذا ببقية الصورة التى تبدو للنظرة التحليلية مشوهة خالية من المعنى ، وقد استقرت الآن فى موضعها واكتسبت معناها وترابطها الملائم . وهذا مبدأ آخر فى الوحدة أُضيف إلى تلك المبادئ التى سيطرت على التراث التاريخى للتصوير الأوربى – كالوحدة الذاتية أو الوجدانية عند رواد المصورين الإيطاليين والفلمنكيين ، والوحدة الهندسية فى عصر النهضة الكلاسى وعند سيزان ، والوحدة النيامية فى عصر الباروك ، أما الآن فهى الوحدة التى تعتمد على الرؤية

(١٠) النص اللاتينى Visum qu id – سرّ من رأى .

المركزية ، وتشتمل هذه الوحدة على تكامل الكثير جداً من المبادئ التى ناضل من أجلها الفنانون من قبل فى فترات منفصلة – تشتمل على الاتزان أو التماثل وعلى البناء الهندسى دون شك . وعناصر الصورة يجب أن تكون منظمة على نحو يتيح للعين أن تدرك مركزها بسهولة .

والدور الذى يؤديه اللون فى هذا التأليف ذو أهمية قصوى ، ولكن ماتيس لم يُحدث فى هذه الناحية أى تطور جديد واضح . فالألوان لم يسبق لها أن كانت بمثل هذا النقاء ، ولا بمثل هذه القوة ، ولا بمثل هذا الإشراق ، ولا شك أن ما تيس قد أدخل على الفن الحديث فى هذه النواحى صفات من الانسجام اللونى مستمدة من مصادر جدّ بعيدة ، كتصوير المنمنمات فى الفن الفارسى ، والزجاج المعشق فى القرون الوسطى ، وهذا الثراء اللونى هو التعبير النهائى عن ثقته بغريزته الإبداعية .

وتقارن صور ماتيس دون تجاف عن الصواب برسوم الأطفال وذلك لأنك تلمس فى كليهما نفس الرؤية السابقة على التفكير المنطقى ونفس طهارة النظرة وبهجة العين الساذجة .

الفصل الثالث

المذهب التعبيرى
نظرية التكامل الذاتى

قبل أن نتعرض لوصف تلك الأنماط من الفن الحديث التى تنم بدرجات متفاوتة عن الخلو من أى رغبة فى تسجيل العالم الظاهرى ، ثمة قسم كامل من الفن الحديث ، برغم اشتماله على بعض الصفات الذاتية والرمزية من نوع أنماط الفن التى فرغنا من مناقشتها يظل مرتبطاً بعين الرائى ، إن لم تكن العين العابرة ، فعلى الأقل العين المتفحصة . يمكننا توصيف هذا النمط بأنه لا يعتمد فى جاذبيته الذاتية على العناصر الشكلية بقدر اعتماده على المضمون الانفعالى للموضوعات أو الأحداث التى يصورها . وهو بصراحة فن « أدبى » ، بيد أن قدراً كبيراً من فن الماضى (كفن فان ايك Van Eycks وفن رمبرانت Rembrandt) هو من باب هذا الفن الأدبى ولا يختلف عنه ، وعلى أية حال – كما قال جوجان – ماذا يضير طالما هو فن ؟ . لذلك يتعين علينا أن نفرد له مكاناً فى عملية الحصر التى نقوم بها ، متخذين فى ذلك أولئك النقاد المغرقين فى تعصبهم لتحيزات مدرسة باريس صفائية[1] كانت أو عقلية .

(١) المذهب الصفائى فى الرسم نشأ حوالى ١٩١٨ كرد فعل ضد المذهب التكعيبى واتسمت أعمال أصحابه بالبساطة والوضوح .

الوحدة البصرية فى مقابل الوحدة الشعرية

نحن هنا بطبيعة الحال بصدد مشكلة جديرة بالاعتبار . فهى ليست مجرد خلاف على التأكيد على الشكل والتأكيد على المضمون : إنما هناك تعارض مباشر بين مبدأين مختلفين فى وحدة الرسم – وهما ما أسماهما روجر فراى بالوحدتين : البصرية والشعرية . ففى مقدمة صدّر بها كتاب « المحاضرات » للسير جوشوا رينولوز فى الطبعة المنشورة عام ١٩٠٥ ، يعقد روجر فراى مقارنة مبصرة بين لوحتين نموذجيتين من تصوير فان إيك وروبنز . بعد أن يصف وحدة النسق الشكلى وكماله فى لوحة روبنز ، ينتقل إلى صورة فان إيك (وهى لوحة المذبح الشهيرة فى جينت) ويلاحظ أنها فى جملة تفاصيلها لا تكشف لنا عن أى تنسيق كبير ، أو ظلال مسيطرة (سيلويت) ، أو أى شىء من الخطوط الرئيسية والتباينات الضخمة التى تشعرنا بالترابط والوحدة فى تصميم روبنز : ليس هناك أى خطة فرعية تستطيع بها العين أن تنظر إلى المجموعة بأسرها ككتلة واحدة ، وتعتبرها وحدة واحدة فى التصميم » ثم يستطرد قائلا : « إننا برغم افتقاد وحدة بالمعنى الذى حدده رينولرز فسوف نجد عند تفحصنا الصورة بالتفصيل أروع الإحساس بالترابط بين الأجزاء – فما من وجه واحد من هذه المئات من الوجوه يخلو من طابع الوحدة الذى يحدد لنا شخصية معينة ، وما من طيّة فى الملابس لا تنسجم مع جاراتها ، وما من نبتة صغيرة تنشز عن الإيقاع المعبر عن الحياة العضوية ، وكلما تتبعت العين أى خط خارجى ستحس بمرماه وأنه فى أدق تغير من تغيرات الشكل مرمى فريد فى دقته لم يُخط عبثاً ، وستلمس حتى فى أصغر التقاسيم الذرية للأجزاء الإحساس المتغلغل بالغرض المبدع مُبيناً للتصميم مفعماً له بالحيوية هذا يدل على شعور بالغ النمو بالترابط والانسجام ، وهما جوهر الوحدة التى يشيد بها رينولرز ويحق . فكيف لنا إذن أن نتحدث عن إخفاق فان إيك فى بلوغ نفس الوحدة البصرية فى تكوينه الكلى ،

ذلك الإخفاق الذى تكشف عنه الأجزاء المنفصلة بشكل لا يخفى ؟ الجواب هو أن الأجزاء تتماسك بسبب مبدأ مختلف . فهى من الناحية البصرية تتماسك فى الحقيقة عن طريق التماثل العام فى التكوين ليس غير ، وهو هنا ضعيف سلبى الدفع ، يحقق ، إذا جاز لنا أن نقول ، توافقاً عقلياً مع النظم دون تلك القوة التى تُشبع البصر أو تساعده . ولكن علينا أن نراعى أن الوحدة هنا فى صميمها وحدة شعرية وخيالية وليست بصرية » .

نمط الفن الحديث الذى أعنيه تصفه هذه العبارات وصفاً دقيقاً ، برغم أننا بطبيعة الحال ينبغى أن نوسّع دائرة الفكرة التى تشكل نطاقاً لـ « فكرة شعرية » . حتى المدرسة الفلمنكية لم تكن ملتزمة بـ « المفاتن العجيبة » التى ملأ بها فان إيك ومن معه الصورة ؛ فالصوفية المعتمة عند ڤان دير جويس ، وجهامة هيرونيموس بوش ، وواقعية بروجل ، تجد جميعاً ما يبررها فى نفس مبدأ الوحدة الانفعالية ؛ فى حين نرى فى المدرسة الألمانية رائعة مثل رائعة جرينفالت[٢] فى ازنهيم ، تفوق على أشد ألوان القبح المخيف بفضل هذا المبدأ ذاته .

دلالة إدوارد مانش Edvard Munch

بدايات المدرسة الألمانية الحديثة الماثلة فى انعزال وتميز عن مدرسة باريس ، تُلتمس فى فن إدوارد مانش الإسكندناوى . ومانش فنان مازال عمله غير معروف بدرجة كافية فى هذا البلد (المملكة المتحدة) ، ولكن لاشك أنه كان واحداً من أهم المؤثرين على الخمسين السنة الأخيرة . وهو بالنسبة إلى الحركة الألمانية الحديثة يحتل مكانة تضارع مكانة سيزان فى الرسم الفرنسى . ويمكن أن نقول إنه قد أنقذ الفن الألمانى من التبعية الموالية للمدرسة الانطباعية الجديدة برجوعه إلى نهج فى التعبير أكثر

---

(٢) Van der Goes, Hieronymus Bosch, Breughel, Grünevaldd Isenheim Altar-Piece.

تواؤما مع عبقرية أهل الشمـال .

ولد مانش بالنرويج عام ١٨٦٣ . وبدأ دراسته فى أوسلو تحت إشراف كرستيان كـروخ Christian Krogh ، الممثل الأكبر للحركة الانطباعية فى النرويج ، ومن عام ١٨٨٩ إلى ١٨٩٢ ، ومرة ثانية من عام ١٨٩٥ إلى ١٨٩٧ أيضاً ، عاش فى باريس ولكن باريس لم تعلمه سوى القليل ، أو القليل الذى عُنِىَ باستيعابه . كانت انفراديته المتميزة قد تجلت فى اللوحات التى رسمها قبل سفره إلى باريس وبين زيارتيه لباريس ، ومن عام ١٨٩٧ إلى ١٩٠٩ ، قضى مانش معظم حياته فى ألمانيا ، وهناك شعر بحرية هيأت له النمو فى جو متعاطف ، سرعان ما تبلور فى تكوين جماعة عرفت بجامعة « دى بروك Die Brûche » (أو القنطرة) اعترفت بمانش كأستاذ لها ، ومن هذه الجماعة نشأت تلك الحركة الأوسع دائرة فى الفن الألمانى الحديث المعروفة بالتعبيرية – وهى حركة تتميز تماماً عن الحركة الفرنسية المعاصرة [٣] ولكنها حركة ينبغى أن تتجاوب مع مزاجنا الشمالى الخاص .

يتجلى فى بواكير أعمال مانش اهتمامه السابق بالقيم الدرامية . بعض العناوين التى أطلقها على رسومه مثل « الطفل العليل » و « موت الأم [٤] » تدلنا دلالة كافية على شخصيتها العامة . لابد أن مانش فى أعوامه المبكرة قد أحس بالسطحية البالغة فى الفن الانطباعى الفرنسى الذى قصر اهتمـامه على مشكلات الضوء واللون ، والبناء والتكوين ، دون التفات إلى جميع النواحى الأخرى ، مثل هذه المشاكل ظفرت أيضاً باهتمام مانش ، ولكن وراء هذه المشاكل كانت المشكلة الأكبر وهى الحياة الإنسانية ، ولقد وجد أنها أبعد من أن تتنافر والتعبير الجمالى .

هذا التأكيد على الوحدة الانفعالية فى الفن ، وعلى عنصر الشعور الإنسانى ، كان

---

(٣) يعتبر رووه Rouault حالة شاذة ، وقد ظهرت فى بلجيكا حركة تعبيرية قوية ، كان من أعضائها : برميك وتيجات وفان ون بيرغ . (Permeke, Van den Berghe)

(٤) The Sick child-The Dead Mother

تأثيراً « واحداً » من تأثيرات مانش التى انتقلت إلى التعبيرية الألمانية . ثمة أيضاً تأثير تقنى . لوحات مانش المبكرة كانت قد رسمت بطريقة قوية جريئة ؛ حيوية لمسات الفرشاة لا تنطمس أو تضيع فى النعومة العامة . مع تطور فن مانش تبرز هذه الخاصية بشكل أكثر تأكيداً . ثمة فى الرسم على وجه العموم بديلتان : طريقة النغمة أو الدرجة اللونية ، وطريقة الخط ، فإذا أردتَ العمق والتماسك التشكيلى فى صورتك ، عليك أن تؤكد علاقاتك اللونية على حساب التحديد الخطى : ولكن إذا أردت من الناحية الأخرى ، التعبير عن الحركة والإيقاع ، فلابد لك أن تزيد من تأكيدك الخطى على حساب الدرجات اللونية . وقد وقع مانش فى شىء من الحيرة ، لأن النغمات اللونية بقدرتها الشديدة على التعبير عن القيم الروحية ، عزيزة على الفنان الشمالى ؛ ولكن الحيوية عزيزة أيضاً ، وخير ما يعبر عن الحيوية هو الحركة وبوجه عام يمكننا أن نقول إن ما نش قد ضحى بالدرجات اللونية من أجل الخط ، وفى هذا تابعته المدرسة الألمانية الحديثة إلى حد كبير ، ولكن ثمة محاولة يمكن أن نستشفها فى أعمال مانش ، لتجنب قيود الطريقة الخطية أو الواضحة وجعلها على الرغم من كل شىء معبرة عن القيم الروحية أو السيكولوجية . وقد تم له هذا بتنمية خاصية يمكن أن نسميها (النُصُبية) ، وهى صفة يشترك فيها مع مانش خيرة الانطباعيين الألمان مثل لبرمان Liebermann وكورنيث Corinth . الخطـوط تحدد مساحات ، وهذه المساحات ، بحسب المصطلحات اللونية ، شديدة الوضوح من الناحية الشكلية ، شديدة القوة من الناحية اللونية ؛ وثيقة التماسك بالمعنى البنائى ، بحيث تتخذ مظهر الأشياء المجسمة فى عمقها وجوّها .

جماعة القنطرة

كوّن الجماعة المسماة بجامعة « القنطرة » ، التى استمدت إلهامها فى الغالب من فن مانش ، ثلاثة من طُلاّب الفن يدرسون عام ١٩٠٥ ، أكبرهم سنًّا شابٌ فى الخامسة

والعشرين من عمره اسمه لودفيج كيرشنر Ernst Ludwig Kirchner ، دُرِّب كي يكون مهندساً معمارياً . وكان أنشط وأقوى أعضاء الجماعة . أما زميلاه أريك هيكل Eric Heckel, وكارل شميدت روتلوف Karl Schmidt-Rottluff فكانا يصغرانه بثلاثة أو أربعة أعوام . استمد كيرشنر إلهامه الأول من الفن الحوشي الإفريقي والبولينيزي ، الذي شاهده بمتحف الأجناس في درسدن. هذا المؤثر الغريب المجلوب الذي كان شديد القوة في الفن الحديث في فرنسا وأيضاً في ألمانيا ، وجد قوته الدافعة الحقيقية لأول مرة عند جماعة القنطرة . المؤثر الآخر الذي أثر في هذه الجماعة تأثيراً بالغاً هو فان جوخ ، وتأثير فان جوخ في ألمانيا أشد منه في فرنسا ؛ وليس هذا بالشيء الغريب ، لأن فان جوخ بكل خصائصه فنان شمالي أصلا – تيوتوني وليس لاتينياً ، قوطي وليس كلاسياً : لذلك لم يكن من العسير على الفنان الألماني أن يستوعبه دون أن يتنكر لتراثه القومي . هذه المؤثرات الثلاثة إذن : فن الشعوب البدائية ، وفن فان جوخ ، ثم فن مانش – هي التي كونت أولى المدارس الألمانية المتميزة في الفن الحديث [٥] .

يمكن استخلاص المميزات العامة لهذه الجماعة من المؤثرات التي عملت على تكوينها : وهي جرأة لمسات فرشاة فان جوخ ومانش ، والاستعمال الزخرفي للألوان المأثور عن هذين الأستاذين ، والرونق البربري للفن الحوشي . ربما أضفنا إلى ذلك نوعاً من الصرامة الألمانية التي لم تكن في حاجة إلى تشجيع ؛ كما نضيف في الوقت نفسه ذلك النزوع نحو التسامي ونحو المضمون السيكولوجي الشائع في التراث الوطني الألماني .

---

(٥) استمرت فترة النشاط المركز من ١٩٠٤ حتى ١٩٠٩ . كان أولئك الفنانون قد كونوا إذ ذاك أساليبهم الخاصة – أو اكتشفوا ذواتهم كما نقول . وفي ١٩٠٦ انضم إلى الجماعة ماكس بيكشتين ، الذي ولد عام ١٨٨١ ، وأميل نولد وهو فنان أكبر منه بكثير ، إذ ولد عام ١٨٧٤ وانضم إلى الجماعة بعد ذلك أوتوميلر ، وهو فنان من سيليزياه ولد عام ١٨٧٤ ، وتوفي ١٩٣٠ . وبعد ذلك بثلاثة أعوام حوالي ١٩١٣ ، انحلت جماعة القنطرة ، بعد أن حققت غرضها – Max Pechstein-Emil Nolde-otto Müller .

إميل نولْدِه : الحساسية الشمالية

تتميز أعمال إميل نولده بانفرادية شديدة لا تدرجه فى إطار توصيف عام لجماعة القنطرة . ونولده واحد من أهم الفنانين الألمان المعاصرين ، فهو رسام يتفجر حيوية ، قوى فى تصميمه ، ممتاز فى ألوانه . فى سيرته الذاتية ، يحدد موقفه تجاه الفن بعبارات قليلة ذات دلالة بالنسبة للمدرسة الألمانية بوجه عام ؛ « فن الفنان ينبغى أن يكون فنه الخاص به . وهو فى مظاهره الخارجية فيما أعتقد سلسلة متصلة من الابتكارات الصغيرة والاكتشافات التقنية الصغيرة التى يتوصل إليها فى علاقته بالآلة والخامة والألوان . ليست المسألة ما يتعلمه الفنان . إنما ما يكتشفه بنفسه ، هو الذى يعنى قيمة حقيقية عنده ، وهو الذى يزوده بالدافع اللازم للعمل . وعندما يتوقف هذا النشاط الابتكارى ، عندما لا تكون لديه صعوبات أو مشاكل أخرى ، خارجية أو داخلية عليه أن يحلها ، حينئذ سرعان ما تخبو النار وتنطفئ الجذوة ... القدرة على التعلّم لم تكن ألبتة دليلا على العبقرية » .

أهم دلالة فى سيرة نولده الذاتية هى ردّ الفعل الواضح الذى يبديه إزاء الفن الفرنسى . ففى عام ١٨٩٨ نراه يحمد الله على أنه لم ينجذب قط نحو الأسلوب الفرنسى ، وأنه لم يقع فى شبكة أى حلقة باريسية Parrsian Circe . يستثنى من ذلك لوحتان ، لوحة « الجمال الوضاء » لمانيه .Manet ، ولوحة دومييه Daumier « العظمة الدرامية » فهو يحس نحوهما دون غيرهما بتعاطف . أما رنوار Renoir ، ومونيه Monet وبيسارو Pissarro ، فقد كانت حلاوتهم الزائدة أكثر مما يتقبله مزاجه الشمالى الجهم . فى عام ١٩٠٠ ذهب إلى باريس ، ودرس على يد الفنان جوليان ، وَلَقِىَ فنانين من جميع البلاد . لكنه يكتب عن هذه التجربة فيقول :

« أعطتنى باريس أقل القليل فى حين كنت أتطلع إلى أكثر الكثير » ، ثم عاد إلى ألمانيا لينصت إلى ما تُسِرُّه إليه ذات نفسه ويتبع سليقته الفطرية . وجاءت جماعة القنطرة ، التى منحها ولاءه لعامين فقط . وفى عام ١٩١٣ قام برحلة إلى جزر البحار الجنوبية – إلى جاوة وبورما – وأثرت هذه التجربة دون شك فى تطوره اللاحق ، على نفس المنوال الذى أثرت فى جوجان تجربة مماثلة . زادت من حدة إحساساته اللونية ، ومنحته الشعور بالسحر الغريب المجلوب . فهذا الرجل الذى اعتدى كيانه على ضباب الشمال وأحلام الغسق ، قد وجد ما يحقق حنينه العميق فى الضوء الناصع والروعة البربرية اللذين يميزان المناطق الاستوائية . قيل إن النقيضين يجتمعان فى جميع الفنانين العظام . وقد وُجدت هذه النقائض فى نولده . فهو لم يستسلم للسحر البربرى ، ولم ينجرف به . إنما أخذه وحوّله لصالحه . لقد جُعله يعبر عن شعوره بروح الشمال بطريقة لم يسبق التعبير عنه منذ العصر القوطى (ولنتذكر أن هذا الأخير مكون أيضاً من نقيضين ، غرابة الشرق وروح الشمال) . هذا هو السبب فى أن نولْدِه يرجع بنا إلى القرون الوسطى كنظير – إلى نوافذ الزجاج المعشق فى أوجسبورج وستراسبورج ، وإلى الألواح الخشبية الملونة والمخطوطات البراقة التى ترجع إلى سبعة أو ثمانية قرون مضت .

التعبيرية

يقترب من جماعة القنطرة ، أولئك الفنانون الذين يربط بينهم اتجاه روحى موروث مشترك فى كل الفنون المعاصرة فى ألمانيا ، هؤلاء الفنانون ليسوا جماعة بالمعنى المتماسك المنظم . فهم لفيف من ثلاثة أو أربعة فنانين تربطهم واقعية صارمة لا تلين – قد تصل إلى حد الاستخفاف بالمثاليات المزعومة – وهى فى بعض جوانبها احتجاج اجتماعى ، ولكنه احتجاج زادت تجربة الحرب فى حدته . الفنانون الذين أشير إليهم هم ماكس بيكمان Max Beckmann ، وأوتو ديكس Otto Dix ، وجورج

جروس George Grosz – وقد ولدوا جميعاً حوالى عام ١٨٩٠ . رسموا جميعاً صوراً عن الحرب تتّسم باكفهرار وتجهم لانظير له فيما رأيناه فى بلاد أخرى . وعبارة « الموضوعية الجديدة[٦] » صيغت لوصفهم والذى صاغها هو الدكتور هارتلوب Dr. Hartlaub مديـــر متحف الفن بمانهيم ، ولقد فسرها على هذا النحو :

« هذه العبارة ينبغى فى حقيقة الأمر أن تكون سمة لذلك النمط من الواقعية الحديثة الّتى تنطوى على نكهة اشتراكية . لقد نُسِبت إلى الشعور العام المعاصر فى ألمانيا ، شعور الاستسلام والاستخفاف الذى أعقب فترة من الآمال العريضة (كانت قد وجدت متنفساً لها فى المذهب التعبيرى) . الاستخفاف والاستسلام هما الجانب السلبى للموضوعية الجديدة ؛ أما الجانب الإيجابى فيعبر عن نفسه فى التحمس للواقع المباشر– وهو نتيجة لرغبة فى أخذ الأمور من زاوية موضوعية كاملة على أسس مادية دون تعجيل بكسائها بمدلولات مثالية[٧]. يوضح هذا التفسير مترع هذه الجماعة بجلاء تام . مثل هذه الواقعية وهى فى صميمها سخرية مُرة قلّ أن يتقبلها أولئك الذين يتطلبون من الفن أن يكون مليحاً ، أو حتى جميلاً بالمعنى الكلاسى . إنه ليس أملح من المزح الساخر عند سويفت ؛ أو عند رولاندسون . وإن قبولنا لجورج جروس بهجومه على ألوان النفاق المتأصل فى حياتنا الاجتماعية ، وعلى شهواتنا المألوفة لا يمكن أن يتم إلاّ فى حالة من الزهد الروحى ، وإن كان مقبولاً هنا وهناك لما لتقنيته الحساسة من جمال جراحى رفيع .

ومع أن « الواقعية الجديدة » لم تَعد صيحة حرب ، وبرغم أن التعبيرية بوجه عام كانت لفترة من الزمن هرطقة سياسية فى ألمانيا ، فإن مقبوليتّها لدى مزاج أهل الشمال بلغت من الشدة درجة – ولها نظائر بالغة الوضوح فى تاريخ الفن فى شمال أوربا –

---

(٦) Die Nene Schlichkeit

(٧) أوردها ألفريد بار بكتابه «التصوير والنحت فى ألمانيا» نيويورك ١٩٣١ – German Painting and Sculpture

لا تجعلنا نرفضها كمرحلة انتقالية فى الفن الحديث . قيمها من ناحية جمالية ليست صافية نقية ؛ وكذلك قيم فان إيك وبروجل ورمبرانت ، وكثيرين غيرهم من الفنانين الشماليين الذين يستخدمون تقنية الرسم لا لخلق موضوع جميل ، وإنما كواسطة لنقل المشاعر التى يحسونها بحدة غامرة ذلك أن للفن على الأقل طريقتين : طريقة الرؤية العقلية ، وهدفها الجمال المطلق ؛ وطريقة التعبير الانفعالى ، وهدفها نقل الشعور الوجدانى – طريقة روبنز (وبالأكثر هى الطريقة النموذجية عند رفائيل والأساتذة الإيطاليين بصفة عامة) وطريقة فان إيك – واليوم هى طريقة بيكاسو أو براك وطريقة نولده أو رووه . وحتى حركة التمرد التام المعروفة فى فرنسا باسم السيريالية ، والتى نعرض لميزاتهاالعامة فى فصل تالٍ ، تجد موضعها فى هذا القسم : فهى طريقة التعبيرية الانفعالية ، حتى ولو تعين علينا وصف غايتها على أنها نقل لشعور منفرد بدلا من شعور متعاطف .

ظهرت تطورات أخرى ذات حساسية شمالية مخصصة اتخذت شكلا متماسكاً عندما تكونت جماعة « الفارس الأزرق »[8] بميونيخ عام ١٩١١ . تدين هذه الجماعة بالقدر الذى كان لها من فلسفة مستقلة فى الفن ، إلى واسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ – ١٩٤٤) ، الروسى المولد. تعتبر رسالة كاندنسكى «الروحانية فى الفن»[9] التى سأتناول الكلام عنها فى الفصل السادس مدخلا من بواكير المداخل ومايزال أشملها لموضوع التعبيرية . وعندما كان كاندنسكى يؤلف كتابه اكتشف التجريد – أو بعبارة أخرى وجد (بمحض المصادفة إذا كان لنا أن نصدق كلامه) أن « الضرورة الداخلية » التى أراد التعبير عنها يمكن تمثيلها تمثيلا وافياً برمز مجازى دقيق التصميم . ومن عام

---

(٨) Blue Reiter

(٩) نشرت الطبعة الألمانية بميونيخ ١٩١٢ . ترجم إلى الإنجليزية بعنوان «فن الانسجام الروحى» لندن ١٩١٤ ، وترجم مرة أخرى بعنوان «عن الروحانية فى الفن» نيويورك ١٩٤٧ .

Über dás Geistige in der kunst-The art of spiritual harmony-on the spritiual in art.

١٩١١ فصاعداً أخذ يُجرى تجارب فيما يمكن وصفه بنظام لتدوين رمزى بخط اليد متميز عن التعبيرية المجازية عند جماعة القنطرة . أما الأعضاء الآخرون من جماعة الفارس الأزرق – وخاصة فرانز مارك Franz Marc وأوغست ماك August Macke ، فبرغم كونهم أكثر من جماعة القنطرة فى الانتقاء أو انتقاء الأفضل ، فإن من الممكن وصفهم بالتعبيريين ، غير أن تطور هذين الفنانين قد انتهى أوانه ، إذ لقيا حتفهما فى الحرب .

فيلسوفةٌ معاصرة ، اسمها هانا أرندت لفتت الأنظار فى هامش مبارك[١٠] إلى المغالطة الأساسية فى نظرية الفن التعبيرى . فهى تجادل وتقول إن الفنان سواء كان مصوراً أو نحاتاً أو شاعراً أو موسيقاراً ينتج موضوعات « دنيوية » ، موضوعات نفعية وتجارية ، دون أن يطلب إليه أحد « التعبير عن ذاته » . إن عملية تحويل المجرد إلى شكل مادى ، أى قدرة الفنان على تجسيد مدركاته الحسية ، ليس بينها وبين ممارسة التعبيرية أى عامل مشترك ، والتعبيرية على أية حال « موضـع تساؤل كبير » وبعيدة كل البعد عن الفن . فالفن التعبيرى وليس الفن التجريدى تناقض فى الكلام.وهذا صحيح طالما تمسك الفنان بهذا المفهوم للتعبيرية ، أى التعبير عن النفس كتبرير لنشاطه ؛ لكنّ الكثيرين من التعبيريين فى ممارستهم تجاوزوا هذه الغاية ، وعلى الرغم من « ذوات أنفسهم » نجحوا فى خلق موضوعات دنيوية ذات قيمة عالمية .

---

(١٠) Hannah Arendt-The Human Condition (Chicago 1958) p. 323.

الفصل الرابع

نحو التجريد
نظرية الشكل الخالص

ذلك الإغفال لقدرات العقل التركيبية ، والرغبة فى العودة إلى الرؤية المتماسكة ، حالة الإدراك الحسى السابقة على التفكير المنطقى التى تميز فن ماتيس ، هى بطبيعة الحال خطوة نحو الاتجاه الذاتى فى الفن . غير أن عملية الرسم أبعد من أن تكون ذاتية تماماً ، حتى فى هذه الطريقة المباشرة ، فنشاط الرسام مايزال مرتبطاً بموضوع ، حتى ولو كان ذلك الموضوع مركزاً بؤرياً لمجال رؤية وليس حصراً مجسماً لذلك المجال بأبعاده الثلاثة . صحيح أننا نستطيع القول بأن طريقة ماتيس هى بحق الطريقة الموضوعية وأن أى طريقة أخرى تعتمد بالفعل على بناء عقلى أو فكرى مُصَمَّم لإظهار العلاقات بين جميع الأشياء فى مجال رؤية ، هى على الإطلاق ذاتية بدرجة أكبر ، أجرى الدكتور تولس Dr. Thouless ذات مرة عدة تجارب ذات دلالة بجامعة جلاسجو يُستدل منها أن ثمة فرقاً كبيراً بين ما تراه العين فعلا وبين المنظور لنفس الموضوع . أهمية هذا الاكتشاف تبرر إيراد شواهد مطولة من المجلة التى نشر فيها لأول مرة[1] .

« أُجريت التجارب على الأشكال البادية لموضوعات نظر إليها من زوايا منحرفة ،

(١) «التراجع الظاهرى إلى الموضوع الحقيقى» نشرت بصحيفة علم النفس البريطانية (١٩٣٢) .

من حيث النصاعة الظاهرية لسطوح خاصية العكس فيها مختلفة ، سُلِّطت عليها أضواء مختلفة ، ومن حيث الأحجام الظاهرية للموضوعات من أبعاد مختلفة ، وكذلك من حيث الميل الظاهرى فى الخطوط المتوازية الممتدة من نظر الملاحظ . تبين فى جميع هذه الحالات أن ما نراه هو المتوسط بين ما يعطى فى ظروف تنشيط الحد الخارجى للسطح وبين الصفة « الحقيقية » لذلك الشىء . هذا التأثير لصفة الشىء « الحقيقية » على الصفة الظاهرية يمكن أن نسميه « الارتداد الظاهرى إلى الشىء الحقيقى ».

الطفل الذى يتعلم أن يرسم طبقاً لقواعد المنظور يُعلَّم رسم تخطيط للشىء الذى ينظر إليه على سطح الصورة . ولكى يكتشف ماهية الأشكال والأحجام إلخ .. التى يطلب إليه رسمها ، يعلمونه أن يستخدم أسلوب الإمساك بقلمه الرصاص وذراعه ممتدة على طولها ثم يقوم بعمل المقاييس وإحدى عينيه مُغْلَقة ...

« لا ننكر طبعا أن قواعد المنظور تحدد بدقة كيفية ظهور الأشكال والأحجام والعلاقات الخطية وغيرها على سطح أملس ، وواضح أن التجارب التى أجريت على الارتداد الظاهرى لا دخل لها بهذه المسألة . كما أنها لا تلقى أى شك حول فائدة الطريقة المشار إليها آنفاً لتحديد صفات الرسم المسطح .

« على أن مدرسى المنظور لا يقنعون فى الغالب بهذه المطالب المشروعة لقواعد المنظور بل يميلون إلى القول بأن قواعد المنظور هى القوانين التى نخضع لها عند « رؤيتنا » .

ويقولون إن طرق القياس المشار إليها آنفاً بالمسطرة وغيرها ، هى طرق تساعدنا على أن نكتشف كيف نرى الأشياء رؤية « حقيقية » .

« بعض الفنانين . . . قد ابتعدوا جداً عن رسم المنظور . . وقد وجدْت أن بعض الرسامين الانطباعيين الجدد قد رسموا أشكالا منحرفة ذات نسب قريبة من تلك الأشكال الظاهرية التى أجرينا عليها التجارب . ولذلك يبدو محتملا أن أولئك الفنانين كانوا فعلا يرسمون الشكل الظاهرى وليس الشكل الخاضع لقواعد المنظور . .

« تبين التجربة أن درجة الارتداد الظاهرى تختلف اختلافاً كبيراً من فرد إلى آخر. لذلك نستنتج أن الرسم الذى يبدو صحيحاً عند أحد الأشخاص قد يبدو خاطئاً جداً بالنسبة لآخر. ومن المحتمل أن أولئك الفنانين الذين يبدو لمعظم المشاهدين أن خروجهم عن قواعد المنظور ينتج تشويهاً للشكل إنما هم بكل بساطة أولئك الذين تكون فيهم درجات التراجع كبيرة جداً على نحو غير مألوف ».

العين الساذجة والعين المدرّبة

المنظور العلمى إذن بناء يركّبه العقل، وليس إدراكاً حسيًّا مباشراً. الشكل البيضاوى المدوّر الذى نراه فى رسم لسيزان (طبق الكومبوت) قد يكون فعلا أقرب، إلى البيضاوى الذى تراه العين غير المدربة، من ذلك البيضاوى الذى نجد صعوبة فى تعليم الصبى ليركّبه عقله طبقاً لمبادئ افتراضية.

فإذا شئنا الآن أن نعمم، فيمكننا أن نقول إن الفنان قد وصل إلى مرحلة أدرك فيها (١) أن تمثيل الشخصية « الحقيقية » لموضوع هو بناء عقلى أو « موضوعى » وأن (٢) الشكل الظاهرى الذى هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين هو تجربة « ذاتية »، عند ذلك يكون من الطبيعى لمثل هذا الفنان أن يرغب فى أن يخطو خُطوةً أخرى. لكنه سيدرك أن هذه الخطوة الأخرى يمكن أن تكون فى اتجاهين مختلفين. فى أحد الاتجاهين، يمكنه أن يؤكد طبيعة نشاطه العقلى أو الموضوعى، ولكنه بدلا من التظاهر بأنه ينسخ بهذه الوسيلة الشخصية « الحقيقية » للموضوع، أى المشهد المرئى، فإن فى مقدوره أن يشرع مُطبّقاً مبادئ افتراضية أخرى. فإذا اعتبر الموضوع مجرد نقطة الانطلاق، أى باعثاً محركاً، أمكنه أن يخلق عدداً من التغييرات. تماماً كما يفعل الموسيقار. فهو يبدأ بفكرة بسيطة،. بلحن، كنقطة الانطلاق، ثم بمراعاته لبعض القوانين ينشئ تأليفاً يستمد شرعيته من انسجام البناء الشكلى الذى ألفه الموسيقار. هذا

هو أحد اتجاهين يمكن أن ينطلق فيه فناننا المفترض . فى الاتجاه الآخر يمكنه أن يؤكد الطبيعة الذاتية لنشاطه ، ومن ثم يخلّف وراء ظهره أية محاولة من تلك المحاولات لنسخ الشخصية الظاهرية للموضوع بل كل ما تراه تجربة العين المباشرة من أشكال ، ويشرع بعد ذلك فى أن يبرز على لوحته تنظيماً من الخطوط والألوان النابعة كلية من ذاته والتى إن كانت تخضع لأية قوانين على الإطلاق فإنما تخضع لقوانين منشئها فحسب . كل عمل فنى إذن هو قانون لذاته . هاتان هما فى الواقع النظريتان اللتان تشملان فيما أرى كل المظاهر الباقية فى الفن الحديث .

النظرية الأولى أسميتها « نظرية التجريد » ، والثانية « نظرية التلقائية الفنية » .

نظرية أفلاطون فى التجريد

للنظرية الأولى كما لاحظ مؤلفون مختلفون علاقات بالنظرية الكلاسية فى الشكل ، ولم يتردد بعض المدافعين عن المذهب التكعيبى ، وهو الاسم الذى أطلق على أول مظاهر الفن التجريدى الحديث – لم يترددوا عند تصنيفه بأن يدرجوه فى عداد المذهب الكلاسى الجديد . خير تعبير كلاسى لنظرية الفن التجريدى نجده عند أفلاطون . أود أن أورد فقرة بيّنة الدلالة من إحدى محاورات أفلاطون فيليبوس Plato-Philebus ، والمتحدثان هما سقراط Socrates وبروتارخوس : Protarchus.

سقراط : المتع الحقيقية هى تلك التى تنبعث من الألوان التى نسميها جميلة ومن الأشكال ، كذلك معظم متع الشم والسمع . المتع الحقيقية تنشأ من كل هذه الأشياء التى لا يُحدث الافتقار إليها شعوراً بالألم ولكن الرضا المستمد منها يُحدث الشعور بالسرور غير المرهون بالألم .

بروتارخوس : مرة ثانية يا سقراط ، ما الذى تقصده بهذه الأشياء ؟

سقراط : لا شك أن ما أقصده غير واضح تماماً . ولكن علىّ أن أوضحه . لست

أقصد الآن بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس ، مثل الكائنات الحية أو الصور ، لكن ما أقصده توضيحاً لوجهة نظرى هو الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بواسطة المخارط والمساطر والزوايا ، إذا كنت تفهمنى . ما أعنيه هو أن هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً ، كغيرها من الأشياء ، وإنما هى جميلة دائماً وبالطبيعة وعلى وجه الإطلاق ؛ هى ذات متع أصيلة لا تعتمد بحال على نزوات الرغبة . وأعنى الألوان من نفس النوع ، ولها نفس نوع الجمال والمتعة . أهذا واضح أم لا ؟

بروتارخوس : إننى أبذل جهدى يا سقراط لأفهم ، فابذل مزيداً من جهدك لتزيد الأمر إيضاحاً .

سقراط : حسناً ، أعنى أن الأصوات النقية الناعمة التى تعطى نغمة نقية واحدة ليست جميلة بالنسبة إلى أى شىء آخر ، لكنها جميلة لأن طبيعتها جميلة وتشع متعها الأصيلة [٢] .

« فيليبوس » هى آخر محاورات أفلاطون ، وفيها نلقى تخلصاً قاطعاً من نظرية المحاكاة التعسة [٣] ، أو تصور الفن على أنه تقنية للمحاكاة المباشرة لمظهر الأشياء ؛ هذا بالإضافة إلى أننا لم نعد مقيدين بالنظرية المتأصلة فى الفلسفة اليونانية منذ عهد فيثاغورس ، والتى تعتبر الفن والجمال شيئاً واحداً أو هما صنوان ، والفن فى شرعها مرهون بالتناسب المنسجم.التعبير النهائى لهذه النظرية الأخيرة جاء على يد أرسطو (على سبيل المثال يقول : السمات الجوهرية التى تكوّن الجمال هى النظام والتماثل والوضوح) ثم انتقلت النظرية من أرسطو إلى الدوائر التعليمية للفلسفة . يقول سان توماس الأكوينى : « يتطلب الجمال ثلاثة مطالب . أولها ، نوع من التمام أو الكمال فالشىء الناقص الذى لم يتم قبيح بقدر نقصه ؛ المطلب الثانى تناسب واجب أو انسجام ؛

(٢) ترجمة ا . ف . كاريت : «فلسفات الجمال» (أكسفورد ١٩٣١) ص ٢٩ - ٣٠ .

(٣) Theory of Memesis

والمطلب الثالث هو الوضوح ، لأن ما تتألق ألوانه هو ما يسمى بالشىء الجميل » ثبتت هذه النظرية وتناقلتها النزعات الكلاسية لعصر النهضة ، حتى بلغت أوجها فى التعبير فى فن القرن السادس عشر. بيد أنها ليست نظرية الجمال التى قدمها أفلاطون فى « فيليبوس » ؛ أفلاطون لم يلتزم بأى شىء من هذا التجديد ، لم يقيد نفسه بقيود من هذا النوع رياضية أو عقلية. يقول أفلاطون : « ولست أقصد الآن بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس ، كجمال الكائنات الحية أو الصور » بهذه الجملة يرفض نظرية محاكاة الجمال. ثم يستطرد قائلا : « إنما أقصد الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بالمخارط والمساطر والزوايا » ويقول إن هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً كالأشياء الأخرى (أى أنها لا تعتمد فى جمالها على نفعها أو الغرض منها أو علاقة بعضها للبعض) وإنما هى جميلة دائماً وبالطبيعة وعلى الإطلاق .

مدخل سيزان إلى النظرية

قد يمكن أن نتتبع تغيرات هذه الفكرة خلال القرون ، ولكن الأفضل بالنسبة إلى غرضى الحالى أن أقفز من أفلاطون إلى سيزان. سيزان لم يكن بالطبع فيلسوفاً ، أو فيلسوفاً طبيعياً فحسب . وكما حدث فى حالة جوجان ، ولكن بعد فترة متأخرة تُرِك (للغير) أمر استخلاص النظريات الكامنة فى عمل سيزان. ولكن من المهم قبل كل شىء أن ندرك أن سيزان آذن بقطعية صريحة ليس فقط بالنسبة للمفهوم الأكاديمى للرسم الذى كان سائداً فى كل مكان خلال القرن التاسع عشر ، ولكن أيضاً بالنسبة لما كان يسمى فى عصره بالمدرسة الثورية فى الانطباعية . الذين اخترعوا عبارة « ما بعد الانطباعية » جانَبهم التوفيق ؛ ذلك لأنها تدفع الأبرياء إلى الظن بأن حركة ما بعد

الانطباعية كانت تطوراً للحركة الانطباعية فى حين أن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة . فعندما قال سيزان بطريقته البريئة بأن غرضه هو « تكرار عمل بوشان Poussin فى أثر الطبيعة » ، « وأن يجعل من الانطباعية شيئاً له من الرسوخ والخلود ما لفن المتاحف » ، إنما كان يتبرأ بصفة قاطعة من هدف ذلك التقليد الذى بدأ بكونستابل Constable وانتهى بمانيه Manet . فهم جازف بكل شىء فى سبيل إبراز انطباع الحيوية الطبيعية الذى ينقله العمل الفنى ؛ فى حين جازف سيزان بكل شىء من أجل الكشف عن الشكل الكامن المتأصل . لم يشأ أن يعتنق المفاهيم الافتراضية للشكل التى ورثها عصر النهضة عن الفلسفة الأرسططالية.فمثل تلك المفاهيم للشكل كانت مفروضة على الفن من الخارج . بحث سيزان عن الشكل لرسمه فى الموضوع ذاته وجهد بكل الحماس والعبقرية الفذة للكشف عن البناء الكامن فى موضوعات طبيعية مُرْضية . انطوى ذلك على تركيز ، على المسطحات والكتل والخطوط الخارجية التى تنزع إلى إعطاء صوره تنظيماً هندسياً ، وقد قال سيزان نفسه إن الطبيعة يمكن تحويلها فى شكل الأسطوانة والكرة والمخروط . الشىء الذى يجعله قريباً جداً من « المسطحات والأشكال المجسمة » عند أفلاطون .

ينبغى مع ذلك أن أقر لسيزان بهذه الخاصية . وهو لم يتصور كتلة فى خطوط هندسية خارجية ، وإنما أدركها فى ألوان متباينة ؛ هذا فى حقيقة الأمر هو التميُّز الذى ينفرد به سيزان : دقة إحساس بالشكل عبَّر عنه بالألوان فقد قال « إن التصوير هو تسجيل الإحساسات اللونية » . كل شىء عدا ذلك – كل قيم الجو والمنظور – يُضحى به من أجل هذه الغاية ، من أجل تنظيم الأحاسيس اللونية . من أقواله المأثورة الكاشفة : « عندما يبلغ اللون ثراءه تتوفر للشكل قوته وعراقته » . هذا التصور للشكل مفرغاً فى قالب لونى ، فى بناء مركب من الألوان ، شىء ليس من السهل تحقيقه ، وخاصة بالنسبة لأولئك الذين يضعف عندهم الحس باللون : بيد أنه بالنسبة لفن سيزان هو جوهر خصائصه . ولعل ذلك يقربه إلى تعريف سان توما أكثر مما يقربه إلى

تعريف أفلاطون. ذلك أن سان توما، كما أسلفنا، أصرّ على وضوح الألوان الوضاءة كعنصر أساسى من عناصر الجمال.

أنماط الفن الهندسى

قبل الشروع فى وصف نظرية التجريد التى نشأت على أساس عمل سيزان، يجدر بنا أن نشير إلى نمط آخر من الفن له فى التاريخ أمثلة عديدة يخلط الكثيرون بين هذا النمط والتجريد. والتطورات الحديثة فى الفن التجريدى تدين له على التحقيق بالشىء الكثير كما تدين لسيزان. هذا النمط الذى أشير إليه هو ما يعرف عامة باسم « الفن المُهنْدَس » أو « الفن المؤسلب[٤] » : وهو نمط وُجد فى العصر المبكر للفن الإغريقى، وفى الفن البيزنطى والإسكندناوى، والقوطى المبكر وفى أنواع مختلفة من الفن البدائى. جوهر هذا النوع من الفن، مُمَيَزاً عن فن سيزان، هو أنه ليس بأية صورة من الصور عضوياً. من الصعب التعميم فى شأن ظاهرة منتشرة على نطاق شاسع فى الزمان والمنابع؛ لكنها فى جوهرها تشويه فى تمثيل موضوع طبيعى فى سبيل الإيقاع والتناغم. وهى مقصورة بصفة عامة على تمثيل موضوعات مفردة – إله، حيوان، أو نبات، وإذا طُبقت على نماذج أكبر تصبح إذ ذاك تصميماً متناسقاً فى جمود السمترية : أى أن التنظيم إن وُجد يتمثل فى النمط المنسجم المتناسب. لكن السمة الأساسية لهذا الأسلوب تشاهد فى موضوع مفرد، مثل حلية ذهبية من الفن الطورانى فيما يسمى « الأسلوب الحيوانى » ويمكن تعريف هذه السمة بأنها تأكيد للمضمون الانسجامى للأشكال الطبيعية إلى أقصى حد متناسق مع التعرف على الموضوع الممثل. بيد أنه فى الأنماط المنحلة لهذا الفن يضيع الموضوع الأصلى ونجد بدلا منه نموذجاً ذا سمترية شكلية خاليًا من قيمة جمالية تذكر.

(٤) منحوتة من أسلوب – للبعلبكى فى قاموسه المورد – المترجم.

صادف الاهتمام بالبناء الشكلى الذى أثاره منهج سيزان الاهتمام بإحياء الأنماط الهندسية فى الفن – وخاصة البيزنطى والقَبلى : ربما غذّى كل من الاهتمامين إلى حد ما أخاه . لكن النتيجة النهائية لهذين الاهتمامين فى ميدان الفن هى المدرسة التكعيبية المعاصرة .

التكعيبية

هذه مدرسة محدودة بعض الشىء ، لكنها متماسكة جداً ، مثابرة جدًّا. تكونت فى الأصل فى فرنسا من فنانين كجريس Gris ، وبراك Braque ، وأوزنفان Ozenfant ، وجينريه Jeannert ، وديلونى Delauny, ، وماركوزى Mercoussis ، ومتزنجر Metzinger ، وجليز Gleizes ، وليجيه Léger ؛ وفى ألمانيا من مارك ، وفيننجر ، وبومستر . فى فرنسا كان بيكاسو هو صاحب التأثير الغالب لفترة ما ؛ فى حين كان كاندنسكى Kandinsky هو الذى تزعم الحركة فى ألمانيا بكتاباته وصوره ، وفى وقت ما رسم كل من ماتيس Matisse وديران Derain بهذا الأسلوب .

والتكعيبيون الخلصاء برغم ما يبدو فى أعمالهم من تغييرات ملحوظة فى الأسلوب وكذلك الطريقة فإنهم يمثلون نظرية فى الفن متماسكة ، وفى اعتقادى أن هذه النظرية « قريبة » من نفس النظرية التى دعا إليها أفلاطون فى الفقرة التى أوردتها من « فيليبوس » . ظل سيزان كما أوضحت ملتزماً بنظرية فى التعادل : حيث أعتقد أن رسمه يمثل على نحو ما طبيعة الموضوع ؛ على أية حال يمثل الإحساس الذى تعطيه طبيعة الموضوع . لقد ظل فنه على الرغم من تركيبه البنائى فنًّا مُتسماً بالمحاكاة . بيد أن الفنان التكعيبى يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ، ثم يستخلص منه ، على – حد قول أفلاطون – الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة ، مستخدماً

فى ذلك المخارط والمساطر والزوايا(٥) .

هذه العملية التجريدية ، التى عرضناها بشىء من الإسهاب ، قد تشبه فى مظهرها عملية آلية لا تفسح المجال الكافى لظهور حساسية الفنان الشخصية.الواقع أنه لا شىء أكثر وضوحاً فى الشخصية والانفرادية من عمل الرسامين التكعيبيين المختلفين الذين ذكرتهم . لا أحد ألبتة يمكن أن يخلط بين عمل لبراك وآخر لليجيه . هذه العملية التجريدية أبعد ما تكون عن تجريد العمل من شخصية الفنان ، بل إنها بإزالتها القناع الحسى عن الواقع الفعلى ، إنما تتيح لتلك الشخصية حرية التألق والبروز بجلاء شديد . المناظر الطبيعية ورسوم الأشخاص على سبيل التدليل ، لها شخصياتها المميزة ، ومن السهل على المصور الناسخ أن يخفى ما عنده من نقص فى الشخصية تحت قناع شخصية الأشياء التى يرسمها . أما الفنان التكعيبى فبتجريده لموضوعه من كل الظواهر العرضية المساعدة على بروز التعبير . وباعتماده فقط على البناء الشكلى لخطوطه المستقيمة وأقواسه ومسطحاته وأشكاله المجسمة ، يظهر عارياً أمام العالم ، تكشف عنه العلائق الدقيقة التى نبعث من صميم ذاته .

التكعيبيون بين الرقة وصلابة العود

تتجلى الشخصية فى الرسم التكعيبى بدرجة كبيرة من الوضوح تيسر لى تقسيم التكعيبيين أنفسهم إلى مدرستين يمكن أن نسميهما كما أسماهما وليم جيمس أصحاب الرقة وأصحاب العود الصلب . أصحاب الأسلوب الرقيق مثل براك Braque وجوان

---

(٥) قارن بذلك قول رودلف أرنهيم فى مقاله «التفكير الإدراكى-حِسِّى والفن» Perceplual Abstraction and Art فى مجلة علم النفس مجلد ٥٤ (١٩٤٧) ص ٧٥ : «الشكل يعتبر أحياناً مجرد نوع من التوابل يضيفه الفنان إلى صورة الأشياء لكى يجعلها لذيذة . والتكوين كثيراً ما يقيِّم دون أية إشارة إلى الموضوع المرسوم . على الضد من هذه النظرة يجب أن نؤكد أن الشكل فى الفن وفى غيره بصفة عامة شرط لا غنى عنه لإدراك المضمون» .

جرى Juan Gris يميلون فى تجريدهم إلى تحقيق غرض زخرفى . رسومهم رصينة النغمة ، دقيقة الصياغة ، جذابة فى شكلها ، تنتسب فى تأثيرها الإجمالى إلى انسجام الحياة الساكنة المتمثل فى لوحة لشاردان Chardin . وكأنما تحمل فى طياتها بعض الإيحاء بالعالم العضوى ، مَسْحة من العمليات الحيوية . يختلف عن ذلك اختلافاً شديداً الإنتاج الصلب لفنانين مثل ليجيـــه Léger أو مترنجر Metzinger أو ديشامب Duchamp أو فيلـــون Villon . لا أثر لأى إحساس بالحياة العضوية . العالم الذى نحن بصدده حساسيته غير عضوية ، آلية ، وإذا كانت هناك مسحة باطنة فهى مسحة الآلة : الدينامو أو مثقاب الصخر أو محرك الضخ المائى ، هذا الضرب من التكعيبية ينتسب للحركة المعروفة باسم الإنشائية (٦) .

ربما كان هذا هو أشق مظاهر التكعيبية تَقَبلاً . قد يستحيل على أى شخص ذى إحساس سليم أو عقلية بعيدة عن التعصب ألا يُفتن بشكل ما برسم لبراك : يختلف الأمر بالنسبة لرسام مثل ليجيه . لا تسليم هنا للعاطفة أو للفتنة أو للوظيفة الزخرفية . اللون يغلب عليه التنافر والنشاز ، والشكل مضطرب لا يعرف الرقة أو اللين . من السهل رفض مثل هذا النوع من الفن باعتباره مفتقراً إلى الحساسية : وذلك فى حقيقة الأمر هو ما فعله صديق محب للفن الحديث هو المرحوم روجر فراى فى مقال نشره ذات يوم (٧) . بنى فراى على افتراض بأن « هناك تضاداً عميقاً وحقيقيًّا بين الحساسية والآلية » . غير أن معنى هذا تقييد لا مبرر له لما تحمله كلمة الحساسية من معنى . استشهد روجر فراى لتوضيح ما يعنيه برسم من عمل رمبرانت Rembrndt لأنثى الخنزير . فقال « إن ما يحدث لنا عندما يهزنا جمال رسم رمبرانت هو أن الإيقاعات الخاصة فى خطوطه لا تنقل إلينا شكل أنثى الخنزير فحسب ، لكنها تنقل إلينا أيضاً

---

(٦) Constructivism

(٧) « الحساسية ضد الآلية » بمجلة (المستمع) مجلد ٧ عدد ١٦٩ ص ٤٩٧ .
Roger Fry-Sensibility Versus Mechanism, The Listener Vol VII N 169 p. 497.

حسّه المرهف وخصوبة خياله عندما أدرك علائق معينة فى الشكل بالنسبة لما تصوره فى ذهنه وأن هذا الإرهاف وهذه الخصوبة المكثفة اعتمدا على تجاوبه الانفعالى الشديد الحدّة نحو الحياة ، وهو انفعال لقى التعبير فى حالته عن طريق حسه الخاص بالشكل المرئى » ولكن ألا يمكن أن أقول كلاماً كثير الشبه بهذا عن إحدى لوحات ليجيه ؟ ألا يمكن أن أنقل هنا كلمات روجر فراى وأقول : « إن ما يحدث لنا عندما يهزنا جمال رسم ليجيه هو أن الإيقاعات الخاصة فى خطوطه ومساحاته لا تنقل إلينا صورة شبيهة بمدينة فحسب ، وإنما تنقل إلينا حس ليجيه المرهف وخصوبة خياله عندما أدرك علائق معينة فى الشكل بالنسبة لما تصوره فى ذهنه ، وأن هذا الإرهاف وهذه الخصوبة اعتمدا على استجابته الانفعالية الشديدة الحدّة نحو الآلية ، وهو انفعال لقى التعبير فى حالته عن طريق حسه الخاص بالشكل الهندسى ؟ » ألا يكون ذلك مقبولا كوصف روجر فراى لشعوره إزاء رسم رمبرانت ؟ أفلا يجب أن تستنتج من ذلك أنه ليس هناك تضاد مطلق بين الحساسية والآلية وإنما هناك تضاد بين نوعين من الحساسية ؟ أفلا يمكن أن يكون لدينا حساسية هندسية وأخرى عضوية ؟ تاريخ الفن يثبت لنا أن ذلك ممكن ، والشواهد لا حصر لها . يستطيع المرء بطبيعة الحال أن يُسَائل فى القيم النسبية لهذين النوعين من الحساسية ، أما أن يكون لكليهما وجود طبيعى فذلك شيء لا سبيل إلى إنكاره .

الحساسية الآلية

على أن من الممكن أن نسأل لماذا ينبغى أن يكون لهذه الحساسية الآلية أو الهندسية جذب خاص فى عصرنا هذا . وأظن أن جواب السؤال سيقدم لنا المفتاح للقيم الكامنة فى هذا النوع من الحساسية . لهذا السؤال فيما أظن جوابان . أحدهما واضح وضوحاً كافياً ، والآخر ينطوى على مسائل معقدة نوعاً ما تتصل بعلم النفس الاجتماعى . السبب الأول لجذب الأشكال الميكانيكية ، هو حضور الآلات بأعداد كبيرة جداً فى

حياتنا اليومية : حضور أشياء كثيرة جداً تعبر بخطوطها وأحجامها عن نوع من الكمال الوظيفى لا نستطيع أن ننكر عليه اسم الجمال . صحيح أن الآلات ذات الكمال الوظيفى ليست كلها ، كما أشار روجر فراى ، جميلة : وأن صفة الجمال ربما كانت مقصورة على الآلات التى تعبر عن بعض الأفكار المجردة كالسرعة أو القوة أو الدقة . ولكن ذلك لا يغير الحقيقة بأننا محاطون بمثل هذه النماذج ذات الكمال الوظيفى ، وأنه على ذلك يبدو من الشرعى أن نحاول أن ننقل إلى الرسم أو النحت نفس صفات الكمال التى نجدها ظاهرة فى الآلات .

على أن من المحتمل أن يكون هناك سبب أعمق لظهور حساسية آلية أو هندسية فى الفن الحديث ؛ ذلك السبب هو الكامن فى جميع الأطوار المتكررة للفن الهندسى فى التاريخ . قامت محاولات لتفسير هذه الأطوار تفسيراً قائماً على أسس عقلية : الأنماط المختلفة فى الزخارف الهندسية تُفسر بأنها تطورات لعناصر تقنية مترسّبة . فاللفق والرتق ، على سبيل المثال ، اللذان كان لابد منهما عندما كان الإنسان يصنع أوعيته من الجلد المخيط – نُسِخا كتأثير زخرفى على الأوعية المشابهة التى صنعت فيما بعد من الصلصال . علينا أن نتخيل أن الإنسان أَلِف مع الزمن هذه الشذوذات السطحية أُلفةً جعلته بكل بساطة غير قادر على رؤية إناء أملس خال من الزخرفة ، ولذلك نسخ السمات العرضية الموجودة فى النموذج الأسبق وأثبتها على نموذج الوعاء الذى جاء بعد ذلك . قد تكون هنا وهناك فى تاريخ الفن أنماط تؤيد وجاهة مثل هذه النظرية ، إلا أنها لا تفى بتعليل جميع أنماط الفن الهندسى . قد نجد فيها تعليلا لقلّة من أنماط الزينة الزخرفية وخاصة فى العصر الحجرى الحديث : لكنها لا تفسر فن الإنسان البدائى بوجه عام ، أو الزخرفة الهندسية فى الفن الشمالى المبكر ، أو نفس العنصر فى الفن البيزنطى . أو غير ذلك من أنماط أخرى كثيرة ، بما فيها الفن الهندسى الحديث. لابد لنا من أن نبحث عن تفسير أوسع فى الحياة الروحية للشعوب المعنيّة – ذلك لأن علم الفن هو فى النهاية علم سيكولوجية البشر ، وما التغيرات التى حدثت فى تاريخ الفن إلا جزء من العملية

الأساسية التى تحكم كل تطور فى تاريخ البشر : « تكيّف الإنسان الحتمى بحالاته المتفاوتة المتعاقبة مع العالم الخارجى » .

هذه العبارة الأخيرة من كتاب ورنجر « الشكل فى الطراز القوطى »(٨) ، وهو عمل نجد فيه نظرية سيكولوجية متماسكة يتضمن مجالها ظاهرة الفن الهندسى ، ذلك المبدأ فيما يهمنا الآن قام لأول مرة منسوباً لفن الإنسان البدائى :

« النشاط الفنى ، عند الإنسان البدائى غير المتطور عقلياً ومن ثَمّ يتأمل فوضى العالم المحيط به فى رهبة وريبة – كان يعنى كما رأينا ، الحافز لخلق عالم آخر من القيم الحسية ، عالم من القيم المطلقة والباقية يعلو على عالم الظواهر المتبدلة ويتحرر من جميع تعسفات الحياة . لذلك أعاد تشكيل ما كان يراه فى انطباعاته البصرية الحائرة حياً تحكمياً ، فأفرغه فى شكل رموز ثابتة من نوع تجريدى ملهم . لم تصدر إرادته الفنية نتيجة الاستمتاع بالإدراك الحسى المباشر للشىء المدرك ؛ لكنه بدلا من ذلك أبدع ما أبدعه بغاية التخفيف من عذاب الإدراك بغاية الحصول على صور مفاهيمية ثابتة فى مكان الصور الحسية العارضة (٩) . حمل فنه نتيجة لذلك سمة إيجابية تكاد تكون علمية ؛ فهو نتاج دافع مباشر للمحافظة على الذات ، وليس ثمرة مترفة مطلقة العنان لإنسانية متحررة من جميع مخاوف العالم الأولية (١٠) » .

ذلك التعبير إنما هو قول محكم لما أعتقد أنه النظرية الوحيدة التى تفسر فى كل الأحوال وعلى نحو وافٍ الطبيعة المجردة الهندسية لأنماط الفن المختلفة . الذى أود أن أوحى به الآن ، هو أن هناك ظروفاً فى الحياة العصرية تهيئ لنشوء موقف روحى مشابه لدى الناس ، ولتعبير مشابه لذلك الموقف فى الفن . صحيح أن لدينا جهازاً عقلياً

---

(٨) Worringer-Form in Gothic

(٩) Fixed conceptual-Casual perceptual

(١٠) « الشكل فى الفن القوطى » (الترجمة الإنجليزية) لندن ٩٢٧ ص ٢٩ .

شديد الاختلاف عن جهاز الإنسان البدائى ؛ ولكن هل عالمنا الخارجى بحالته من الفوضى السياسية والاقتصادية والروحية ، عالم يمكن أن يواجهه الإنسان (بالتقوى الشاملة) والارتياح الحسى ، والثقة الروحية ؟ أو ليس هو بالعالم الذى تفرّ منه النفْس الحساسة سواء كانت لمصور أو لشاعر ، إلى نوع من الحقيقة الروحية ، نوع من الشعور بالاستقرار ؟ ألا يحق له فى ذلك الموقف أن يهجر الأسس الحسية للفن التجريبى فى الحقبة السابقة مباشرة ، طلباً لأسس مفاهيمية ثابتة ؟ هناك على الأقل نظرية تفسر فى أيامنا نشأة حساسية من نوع مختلف تماماً عن الحساسية التى تفضل روجر فراى ، فزعم أنها النوع الوحيد من الحساسية الجمالية . هناك ارتياح روحى لمثل هذا الفن الذى لا شأن له بذلك النوع من التجاوب الانفعالى مع الحياة الذى ينقله لنا رمبرانت ؛ هذا الارتياح على حد تعبير أفلاطون كائن بذاته وليس بالنسبة إلى أى شىء آخر ، بطبيعته الخالصة محدْثا مباهجه الخالصة .

المذهب الإنشائى

الفن التشكيلى الخالص

أظهرت الحركة الحديثة نمطين أو ثلاثة من الفن الهندسى ، وهى أنماط من أصل مشترك ولكنها فى النهاية اختلفت فى السمات . أحد هذه الأنماط نشأ فى روسيا خلال الأعوام التى سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة وسمى بالمذهب السوبرماتى [١١] . وبقدر استخدامه لمواد صناعية (كالصلب والحديد والزجاج وغيرها) كان مستلهماً مباشرة من المثل الوظيفية لحضارة الآلة (كبير المفسرين للنظرية هو كازيمير مالفتش Kasimir Malevich ١٨٧٨ — ١٩٣٥) . وبقدر عمـــل الفـن السوبرماتى

(١١) Supermatism وهى مشتقة من كلمة Supreme ومعناها بالإنجليزية الأعلى أو الأعظم .

بصفة عامة طبقاً لقواعد الفن التجريدى مثله مثل غيره من أنماط طالما سعى نحو مُثل جمالية مستقلة. جماعتان صغيرتان من هذه الأنماط انشقتا واستخدمتا مصطلحاتها الفلسفية الخاصة. إحدى هاتين الجماعتين كانت فرعاً من الحركة الروسية، التى كان يتزعمها الأخوان: نعوم جابو Naum Gabo . وأنطون بفسنر Antoine Pevsner ، ويعرف عمل هذه الحركة ومعظمه من ثلاثة أبعاد باسم الإنشائية [١٢] . أما الجماعة الأخرى فقد نشأت مستقلة فى هولندا كتطور لحركة اليوجن ستيل، وعرفت باسم «جماعة الأسلوب [١٣] » ؛ من هذه الجماعة انفصل بيات موندريان بنفسه وأطلق على نظريته وعمله اسم «المذهب التشكيلى الجديد» [١٤] . كل هذه الجماعات كانت منتسبة، إما لفلسفة فى الفن مشتركة أو بتبادل الشخصيات، إلى التطورات المعاصرة فى العمارة والتصميم الصناعى، ولعل أهمها جماعة باوهاوس Bauhaus التى تزعمها والترجروبيوس Walter Gropius فى فيمار ثم فى ديسو من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٨ .

حققت تجربة بوهوس نجاحاً هائلا حتى قضت عليها الكارثة السياسية : فقدكان لها تأثير واسع النطاق وحاسم على معايير التصميم والبناء فى كل من أوربا وأمريكا . الحركة المناظرة لها فى التصوير والنحت كانت تشكل نظيراً مثالياً لأنشطة الباوهاوس العملية، إلا أن فلسفتها (وكان لها فى حالة موندريان نبرة صوفية عالية مستمدة من الصوفية المعاصرة) كانت أفلاطونية بالمعنى الذى وضحناه سابقاً . استخدم الإنشائيون كلمة «الواقع» لوصف مُثُلهم ولكنهم بذلك أرادوا أن يوضحوا أن غرضهم يرمى إلى خلق واقع «جديد»، هو حصيلة لنشاط يقتصر على استخدم العناصر المطلقة للمكان والزمان – حتى إنهم رفضوا استخدام اللون كوسيلة تصويرية بسبب طبيعته «العارضة»

---

(١٢) Constructivism

(١٣) Jngend stil ومعناها الأسلوب الشاب – destil

(١٤) Piet Mondrian Neo-Plasticism

وفى الوقت نفسه حافظوا على المدلول الإنسانى لنشاطهم ، قال جابو : « إن الصور المرئية التى يبدعها الفنان – بالرغم من استقلالها عن العلم والتكنولوجيا – تتجاوب مع سيكولوجية البشر عموماً وتنقل إحساسات الفنان إلى مشاعر الناس بصفة عامة . فإدراك الإنسان لوجوده هو حجر الأساس لكل المبتكرات البشرية »[١٥] .

أصرّ موندريان هو الآخر على المدلول الاجتماعى لفنه التشكيلى « الخالص » وعلى « واقعيته » . أعلن بأن ثقافة « الشكل المعين » تقترب من نهايتها وأن ثقافة « العلائق الجبرية » قدبدأت ، هذه العلائق الجبرية هى « قوانين الطبيعة ، قوانينها العظمى الخبيئة » ، الخبيئة وراء المظهر السطحى للأشياء . وظيفة الفن التجريدى هى إماطة اللثام عن مثل هذه القوانين.الفن اللا مجازى هو فيما يُرى الطور النهائى الأعلى للثقافة البشرية ، هو تحقيق للكفاح الأوحد لكل أنواع الفن ، والذى تمثل دائماً فى خلق جمال كُلّى[١٦] .

المدلول الاجتماعى للفن الهندسى

تمشياً مع هذه النظرية للفن الهندسى بصفة عامة ، قد يُعتبر الفن الذى عرضته فى هذا الفصل فن اليأس – مجرد فن للهروب من تعقيد الحياة الحديثة واضطرابها . ولعل هناك ذلك الاختلاف العميق بين الفن الهندسى فى الماضى (كالفن السلتى) والفن الهندسى فى يومنا الحاضر : وهو أن أحدهما قد تم على نحو لاشعورى غير واع بذاته ، استجابة إلى بعض الدوافع الروحية التى تشترك فيها الجماعة ، فى حين أن فن العصر

---

(١٥) قارن جابو : إنشاءات وتحت ورسوم لندن ١٩٥٧ .

Gabo: Constructions, Sculplure Drawings London 1957.

(١٦) قارن « الفن التشكيلى والفن التشكيلى الخالص » نيويورك ١٩٤٥ .

C.F. Plastic Art and Pure Plastic Art New York 1945.

شعورى يوعز به الذهن ، ولا يقدّره إلاّ الذهن .

ليس ذلك فى جملته صحيحاً ، ذلك أننى أرجو أن أكون قد أوضحت أن العنصر الانفعالى موجود فى ذلك الفن . لكن لا شك أن الفنان الحديث ، بشعوره بأنه لم يعد على اتصال « حيوى » بالمجتمع ، ولا يؤدى وظيفة « ضرورية » أو « إيجابية » فى حياة الجماعة ، ينسحب إلى نفسه ويعبر عن حالاته الخاصة الذاتية ، « قاصراً » نفسه على هذا التعبير ، وغير عابئ إذا كان تعبيره مجرد تعبير أو أنه أيضاً ناقل لرسالة اتصالية . متى أدرك الفنانون مثل هذا الموقف ألقى الكثيرون منهم بفراجينهم وانصرفوا إلى عمل آخر – إلى العمارة أو الصحافة أو حتى التجارة ، عندما يتأمل الرجل البسيط صوراً تجريدية كالتى وضحتها أغلب الظن أنه سيجزم بأنها سيئة ، ويمكن أن تكون أسوأ ولكن حذار فبتشجيعنا لهذه اللمحة اليائسة ، لهذا التحزب ، نكون قد وجهنا للتراث الفنى كله ضربة تصيبه فى الصميم . ربما صح أن غرض الفن لا يمكن أن يحققه فنانون بصفة فردية . لكننا إذا اختبرنا المسألة من وجهة تاريخية سنضطر إلى الاعتراف بأن الفن منذ عصر الباروك لم يخدم قط غرضاً جماعيًّا محدداً . فن المائتين والخمسين عاماً الأخيرة ، برمته ، أنتجه فنانون انفراديون . العمل الفنى نقطة فوق حائط ، صورة توضع فى خزانة متحفية لإبهاج الفرد : وما عدا ذلك نسخ وتقليد . ليست مهمتى مناقشة الأسباب الروحية العميقة الكامنة فى هذا التغيّر التاريخى فى أسباب تنتسب إلى الحياة الروحية ذاتها – إلى مكانة الدين فى الدولة وممارسة الإنسان للدين : وهى بعد ذلك تنتسب إلى ذلك التوازن الدقيق الذى يجب على الإنسان ، إذا أراد أن يُبقى على حيويته ، أن يحافظ عليه فى كل الأحوال – التوازن بين الذهنية والفطرة ، بين المعرفة والإيمان ، بين الانفرادية والنظام . بيد أنى أرى أن من الخطأ نمضى بنظرتنا البعيدة إلى الوراء ؛ فليس أضرّ بالحياة من الحتمية التاريخية ، وعلى الأخص تلك النظرة الفخمة الخداعة المرتبطة باسم أزفالد شبنجلر Ozwald Spengler . ينبغى أن نعتبر الفن أداة فى أيدينا ، ومهمتنا كفنانين وفلاسفة فن ، هى المحافظة على حدّة هذه

الأداة . وكل ما نقوله بعد ذلك أن الفنـــان يكون كما نصنعه ولكن مرة أخرى أكرر القول بأن ذلك لا يعنى أن الفن بأى معنى أساسى هو مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية والاقتصادية [١٧] . الكيف فى الفن مُطَّرد الثبات ، شأنه شأن كل الإنتاج البشرى . وهذا هو السبب فى أن من الابتذال فى الخطأ أن نظن أن الفن بأى معنى جوهرى يحكمه الاقتصاد . بيد أن علينا أن نميز بين الكيف فى الفن وظروف ممارسته . لقد طُلب من موزار أن يؤلف موسيقى لِلُعبة آلية ولُقَّداس دينى . عبقريته فى كلتا المناسبتين ظلت بالغة السموق ؛ وتلك العبقرية لم يحكمها المجتمع الذى عاش فيه موزار والرسام العصرى يؤلف طول الوقت للُعب آلية ، لكنه أحياناً يجيد هذا العمل لدرجة تجعلنا نوقن أنه يقْدر – إذا لزم الأمر – أن يبنى الكاتدرائيات .

(١٧) عالجت هذه المشاكل الصعبة بإفاضة فى كتابى «الفن والمجتمع» (الطبعة الثالثة ١٩٥٦) .
Art and Society (30) editions Faber and Faber 1956.

الفصل الخامس

السيريالية (١)

رمزية الأحلام
نظرية الأسلوب التلقائى

فى بداية الفصل السابق تحدثت عن الورطة التى وقع فيها الفنان العصرى النمطى ، الفنان الذى نبذ محاكاة المظهر المرئى للموضوع كهدف للفن ، ثم تردد بعد ذلك بين التجريد والتلقائية . ومضيت بعد ذلك لوصف النظريات التى تقوم عليها شتى الأساليب التجريدية ، واستكمالا للحصر أود الآن أن أتحدث قليلا عن نمطين آخرين من الفن الحديث مختلفين تماماً فى السمات ولهما غاية رمزية. أحد النمطين يستخدم تصورات الحلم (رمزية الأحلام) ويستخدم الآخر التصورات العديمة الشكل (رمزية الخط) . لِنأخذ بيكاسو نقطة انطلاق لعرض النمط الأول من الفن الرمزى .

طريقة بيكاسو

بيكاسو فنان عديد المراحل : كان أحد المنشئين للمدرسة التكعيبية ، وهو من حين لآخر يقوم بجولات للرسم المباشر المحاكى للطبيعة . لكن أسلوبه النموذجى الغالب ، ولعله أقوى أساليبه تماسكاً وثباتاً ، ذاتى الطابع . هناك فنانون من هذا الطراز أكثر منه

نقاءً ، كما أرجو أن أبين ، ولكن بيكاسو بفضل نشاطه وحيويته التجريبية النابضة وذيوع شهرته يتعين أن يجيء فى المقدمة . وهو ذاته مُقلّ فى التحدث عن نفسه وفنه بصفة خاصة ، غير أن الكثير قد كُتب عنه ، كما نقلت عنه بعض تصريحات عابرة .

ولكى نفهم بيكاسو ونلمّ بكل اتجاهات المدرسة التى سأمضى الآن فى التحدث عنها ، لابد للمرء من أن يسلم فى البداية بوجود فرق بين طريقتى الإدراك الفطرى والإدراك العقلى . ولست أزعم أن سيكلوجية الكثيرين من المدافعين عن بيكاسو ومدرسته صحيحة كل الصحة . فهى على شىء من الغموض . فمسيو زرڤوس M. Zervos على سبيل المثال وهو الذى تولى عرض أعمال بيكاسو عرضاً شاملا فى عدة مجلدات يكتب بهذه النبرة :

« لم يضع بيكاسو قط إرادته فى موضع مضاد لرؤيته .. فالرؤية مرتبة مختلفة جداً عن الإرادة الأخيرة تمثل مجهوداً مستمراً : أما الفطرة فهى وثبة رائعة فى المجهول . لا يستطيع المرء أن يصل إلى جوهر الأشياء إلا بتوتر بالغ فى الذاتية[١] » .

من المسلم به أن هذه العبارة وقعاً أفضل فى لغتها الأصلية ، الفرنسية ؛ لكن ألفاظاً مثل « رؤية » و « إرادة » من الخطر استعمالها دون تعريف . غير أنى أعتقد أن طرق الإدراك الفطرى معروفة فى علم النفس . والفلسفة التى تتجرد من شواهد المتصوفين إنما هى فلسفة فقيرة ؛ والعلماء أنفسهم من طراز بوانكاريه Poincaré وأينشتين Einstein سلموا بالطبيعة الفطرية لعملياتهم الفكرية . لا سبيل أمامنا لتبرير فن بيكاسو أو حتى تفسيره إلا بتقبلنا لهذا الافتراض . بيكاسو نفسه يعتمد على هذا التفريق ، ففى حديث له نقله مسيو زرڤوس يوضح لنا ذلك بجلاء :

أسرّ بيكاسو لزرڤوس قائلا :

« إننى أرى ليرى الآخرون ، بمعنى أننى أنقل إلى اللوحة الهواتف المفاجئة التى تفرض

---

(١) كراسات الفن – ١٩٣٢ الأعداد من ٣ – ٥ .

Cahiers J'Art Nos 3-5, 1932

نفسها علىّ . ولست أدرى فى البداية ما سوف أضع على اللوحة ، كما أنى لا أحدد سلفاً أى ألوان استخدم. وفى أثناء قيامى بالعمل لا أُجرى تقييماً لما أرسم فى اللوحة. وفى كل مرة أبدأ فيها رسم صورة ، أحس كأنى أقذف بنفسى فى الفضاء ، ولا أدرى هل سأسقط واقفاً على قدمىّ ثانية . تقدير نتيجة عملى تقديراً دقيقاً لا يبدأ إلاّ فى مرحلة متأخرة » .

ثم يستطرد زرفوس مفسراً عملية الخَلْق بمزيد من التفصيل :

« لحظات الإبداع عند بيكاسو يهيمن عليها الألم الخانق المبرّح . حلّل لى بيكاسو هذا الألم أخيراً . قال إن رغبته الوحيدة هى أن يتفانى للتعبير عن ذاته . الواقع أنه يعمل وفقاً لتجليات تأتيه من وراء الحدود التى يسيطر عليها إدراكه سيطرة تامة . ينزل عليه فيما يرى – وحى علوى بنظم ملحّ من المقتضيات ، ويتملكه انطباع شديد الوضوح بأن شيئاً يُملى عليه بشكل مهيب لا سبيل إلى تجاهله . . أن يفرغ وعاءه الروحى مما نزل عليه لِتوه ، حتى قبل أن يتمكن من السيطرة عليه ، وذلك كى يفسح المجال لوحى جديد . ومن هنا المعاناة والشقاوة والعذاب . بيد أن هذا الألم الخانق ليس بالمحنة تحل ببيكاسو ، بل إن هذا الألم هو الذى يمكّنه من تحطيم كل الحواجز ، مفسحاً أمامه مجال الممكن ينطلق فيه ويحلق ، وفاتحاً أمام بصره مناظير المجهول » .

أظن أن فى هذا من الوضوح ما نتوقعه من شرح طريقة ذاتية كهذه . وعلينا أن ندرك الآن أننا لسنا بصدد تطور منطقى لفن الرسم بأوربا ، أو حتى بتطور له أى نظير فى التاريخ ، وإنما نحن بسبيل قطيعة مفاجئة مع السُنة المتوارثة ، ومع كل المدركات السابقة لما ينبغى أن يكون عليه فن الرسم . لعل من الأفضل لو استطعنا أن نتخلى كليةً عن استعمال كلمة « رسم » بالنسبة إلى هذا النوع من النشاط ، ولكن مادام الأمر أمر لوحة ولون ، فأخشى أن يكون فى ذلك قدر من الإسراف . فلنتصور أن كل حلقات الاتصال بالعالم الموضوعى قد انقطعت ، وأن ذلك الغرام بالمدركات المادية المحسوسة ، الذى ميز فن أوربا على مدى القرون ، وأصبح لا يمكن فصله عن المفهوم ذاته ،

قدتنكّرنا له عامدين ، وأن الرسام بدلا من ذلك حوّل كل قدراته المبصرة إلى الداخل ، إلى مجال تخيلاته الذاتية ، وأحلام يقظته ، وتصوراته السابقة للشعور . وأنه استبدل بالملاحظة الحدْس ، وبالتحليل التركيب ، وبالواقع ما فوق الواقع ، إذا استطعنا أن نقبل نظرية اللا شعور الجماعى كما صاغها يونج ، فَلِمَ لا تكون لفنان مثل بيكاسو القدرة على أن يكشف عن تلك الصور البَدْئية التى تميّز المضمون الأصيل لتلك النظرية ؟

نظائر فى الموسيقى والأدب الحديثين

قبل أن نحاول تقدير نتائج هذه الثورة ، علينا أن نلاحظ أنها ليست مقصورة على فن الرسم . فهناك تجارب مماثلة فى كلا الموسيقى والأدب . المقابل لها فى التطورات الحديثة التى ظهرت فى الموسيقى يتضح لأولئك المؤهلين لتناول هذا الموضوع الشديد التعقيد ، الذى ناقشه بكفاية عظيمة ثقة كبير هو السير دونالد توفى[٢] . المقابل فى الأدب أكثر دقة ، ولو أن المبرر له فى رأيى أقل كثيراً . فالمونولوج الداخلى ، الذى اتخذه جيمس جويس James Joyce نهجاً له فى « عوليس Ulysses » ، محاولة لنقل تدفق الخواطر الفكرية بكل متناقضاتها الذاتية إلى الورق مباشرة . من الجائز أن نقول عن مثل هذا النهج ، وهو تمييز قد نجده نافعاً فى الرسم ، أنه فى الوقت الذى تكون فيه للنتيجة ، إذا وصل إليها الكاتب بأمانة (كحالة فردية على الأقل) قيمة سيكولوجية دائماً ، فلن تكون لها قيمة أدبية إلاّ بقدر ما تبررها تقنيتها الأدبية ، التى تحظى دائماً بدافع جمالى (الاتصال المؤثر) فى حالة جويس تتأكد القيمة الوجدانية

---

(٢) « المألوف والحرية فى الموسيقى » محاضرة رومانس ١٩٣٦ (نشرته جامعة أكسفورد) .

Normality and Freedom in Music. Romanes Lecture 1936 (Oxford Un. Press) Sir Donald Tovey

فى النسيج اللغوى للمونولوج – وهى وإن لم تكن شاعرية دائماً ، فإنها على الأقل بارعة خلابة . مثل هذه القيم التقنية تميز هذا النوع من الأدب عن قصص الحالات المرضية التى نجدها فى البحث السيكولوجى على سبيل المثال ، كما تميزه أيضاً عن هذا التقليد الزائف لجويس الذى يفتقر إلى الدافع الوجدانى عند جويس وإلى براعته وظرفه . حديثى هنا منصرف إلى (عوليس) بصفة خاصة . أما بالنسبة لتجارب جويس الأخرى (وله فيها أيضاً مقلدون كثيرون) فقد تخلى فيها عن الاعتماد على اللا منطق فى تدفق الشعور ولكن ظل طبيعياً ، كما أبرز بنية كلامية بدهية فى تركيب جملها وتجاوز كلماتها ، على نحو كثير الشبه بالطريقة التى يبرز بها بيكاسو أشكاله الفنية . الكلمات تصبح وحدات تكاد تشبه فى ذاتية تأثيرها أنغام الموسيقى ولا تبين نتيجتها عند المتلقى إلاّ فى كليتها التركيبية . فهى ليست بمنطقية على أى وجه من الوجوه .

فن التصوير الذى يمكن تعريفه بأنه ببساطة تنسيق ألوان على مسطح فارغ ، يمكن أن يخاطب مشاعرنا مباشرة ، دون الحاجة إلى تدخل صور مرئية من العالم الخارجى أو أفكار منطقية ، تماماً على النحو الذى تفعله الموسيقى.ليس هناك إذن سبب جوهرى يمنع الرسم من أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه منطقياً . ولكن ما هى طبيعة التأثير فى هذه الحالة ؟ هل هى شكلية بأى معنى من المعانى ، حتى بالمعنى الهندسى للشكل الذى كان أفلاطون أول مقدم له ، والذى عبر عنه التكعيبيون فى عصرنا تعبيراً حرفياً ؟

عودة إلى اختبار مفهوم الشكل

قبل أن نستطيع الإجابة عن هذا السؤال إجابة مرضية ، أعتقد أنه لابد لنا من اختبار فكرة « الشكل » اختباراً أدق . سبق أن استخدمنا الكلمة بمعنيين فى الفصول السابقة . فهناك الشكل بالمعنى « الحسى » ، وهو بحسب تعبير الدكتور أرنهيم « ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها لتمييز المضمون الحسى » . وهناك ثانياً الشكل بالمعنى « البنائى » :

وهذا هو المفهوم الكلاسى للشكل : وهو عبارة عن قدر من الترابط المنسجم أو المتناسب بين الأجزاء بعضها وبعض ، ويمكن تحليله وإخضاعه فى النهاية إلى أرقام حسابية . لكنْ ثمة أيضاً معنى ثالث ، يمكن أن نسميه بالمعنى الأفلاطونى ، وفيه يعتبر الشكل تمثيلا للفكرة . الشكل بهذا المعنى « رمزى » ، وقد يستخدم صوراً يلتزم فيها الحقيقة الطبيعية أو بدلا من ذلك يستخدم صوراً من نوع لا يلتزم فيه الطبيعية ولا تجسيمها مجازيًّا . النمط الأسبق كثيراً ما زوّد الفنانين فى الماضى بالباعث الفكرى المحرك ، إما على نحو بيِّن ، مثل ذلك الرسام فى العصر المسيحى المبكر الذى استخدم رمز الحَمَل ، أو على نحو خفىّ غير بيّن مثل تلك اللوحة التى رسمها بللينى « التشبيه المسيحى[٣] » . نحن هنا بصدد رمزية من نوع أبعد كثيراً عن الإدراك الشعورى . مثل هذه الرمزية هى دائماً تجسيد من نوع ما : اكتشاف شكل موضوعى محدد ليمثل مجالا غامضاً بل فسيحاً من الذاتية . لكن هذا الشكل المحدد قد يكون فى حد ذاته متحكماً جدًّا كما فى رؤى الأحلام ، أو مجملا جدًّا ، كالصليب فى المسيحية ، أو المندالة (رمز الكون عند الهندوس) فى التصوف الشرقى .

نمطان من الرمزية

عند هذه النقطة قد يجد القارئ عوناً إذا أنا أشرت إلى مثال يوضح كلا نمطىْ الرمزية . فلوحة بيكاسو « تجريد » ، ١٩٢٩ ، هى مثال لا نظير له فى التجربة البصرية . من الصعب المجادلة بأنها تظهر للعيان أى جمال انسجامى أو كلاسى . ومع ذلك فهى عند بعض الناس ذات جاذبية قوية . إذ تستثير فى اللاشعور قدراً من التجاوب ؛ نحبها كما قد نحب نوعاً غريباً من نبات الفطر الذى نسميه عش الغراب ، أو النبات السحلبى المجلوب ، أو تكويناً سحابيًّا ، أو تجزيعاً فى قطعة من رخام . لوحة

(٣) Bellini - Christian Allegory

دالى « تكوين » ١٩٣٣ تستخدم أشكالا خيالية يمكن تمييزها ، لكنها مرتبة بطريقة غير منطقية لتحدث التأثير الرمزى : قد يكون ما ترمز إليه غير واضح : قد يظل مختفياً فى اللا شعور . واضح تماماً أن لدينا نوعين من البناء التشكيلى لا يتطابقان مع التجربة الجارية وإنما يعتمدان فى جاذبيتهما على عوامل لا شعورية .

الحق أن عنصر اللون مستبعد من هاتين اللوحتين : لا بأس فى ذلك ، ولعله يساعد على تبسيط المسألة . عنصر اللون قد يكون صفة إثارية فى شكل استخدم لكى يكون شكلا رمزيًّا ، ومن هذه الناحية يُعقد التحليل الذى نجريه . لكن الواقع أن اللون فى هذا المثال ليس له سحر مقصود : فهو أيضاً ثانوى بالنسبة إلى الوظيفة اللا شعورية فى الصورة المرسومة . السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : هل مثل هذه الرمزية بأى معنى من المعانى جمالية ؟ من الناس من يمقت أى نوع من الربط بين الرمزية والفن.روجر فراى أحد هؤلاء . وقد تناول هذه المسألة بالذات فى ورقة له عن « الفنان والتحليل النفسى(٤) » . كان يتكلم عن رمزية ذلك النوع الذى يستخدم تصورات ملتزمة بالطبيعة ، فقال « أعود فأقول أن لا شىء أشد تعارضاً مع الملكة الجمالية الأساسية من الحلم . وقد أدرك ذلك الشاعر مالرميه(٥) Mallarmé قبل أن يكتشف فرويد Freud القيمة السيكولوجية للأحلام بزمن طويل ، ففى قصيدته التى نظمها فى ذكرى تيوفيل جوتيه Gautier ، يقول « إن روح جوتيه ، الشاعر النقى ، تشرف الآن على بستان الشعر الذى طرد منه الحلم ، وهو العدو لما أؤتمن عليه » وأنت تلاحظ أنه يسميه فى هذا الصدد عن عمد ، الشاعر النقّى ، لعلمه بأن الشعر يبتعد عن النقاء بقدر تقبله للأحلام . . وقد عبّرت فى مكان آخر عن الاعتقاد بأنه لا يوجد فى دنيا الرمزيين سوى صنفين من الناس يعارضون الرمزية أشد المعارضة وهما رجل العلم

(٤) طبعة هوجارث ، لندن ، ١٩٢٤ .

Roger Fry-The Artist and Psycho-Analysis, 1924 pp 15-16.

(٥) Mallarmé, Freud, Gautier.

والفنان ، فهما وحدهما اللذان يحاولان خلق تركيبات تامة التماسك تامة الثبات ، تامة الاكتفاء بذاتها – تركيبات لا تقوم مقام غيرها ، بل تبدو ذات قيمة نهائية ، وبهذا المعنى حقيقية صادقة .

« ومن الطبيعى دون شك أن الناس يلجئون دائماً إلى البحث عن الرمزية فى الأعمال الفنية . ومادام معظم الناس غير قادرين على إدراك معنى العلائق الشكلية الخالصة ، عاجزين عن أن يستمدوا منها الانشراح العميق الذى يحسه المبدع ومن يفهمونه ، فهم دائماً يبحثون عن بعض المعانى التى يربطونها بقيم الحياة الفعلية ، ويأملون دائماً أن يترجموا العمل الفنى إلى معانٍ « فكرية » يألفونها . ومع ذلك فعلى قدر نقاء الفنان تكون معارضته لكل أنواع الرمزية » .

هذا ، كما لاحظت من قبل ، هجوم على الرمزية محدود القدر ، ولكنه حتى بقدره هذا قد أطلق له العنان فوق ما ينبغى . روجر فراى هو نفسه يستطرد فيقول : « ما من أحد يفهم من الرسم فهما صحيحاً يولى أية أهمية لما نسميه موضوع الصورة – أى ما الذى تمثله . فبالنسبة إلى الذى يدرك لغة الشكل التصويرى كل ما يعلق عليه الأهمية هو « كيف » يبرز الرسام رسمه ، وليس على ما رسم » – وهو رأى أتفق معه فيه كل الاتفاق . ولكنه على التحقيق يرتد إلى روجر فراى ذاته وينعكس على موقفه ، لأن الصورة الرمزية قد تكون أيضاً صورة جيدة الرسم ، تعبر من حيث العلاقة أيًّا كانت عن حس الفنان « بالكيفية » وعن عنايته كذلك « بالماهية » . أضرب لذلك مثلا بلوحة جيوفانى بللينى « التشبيه المسيحى » المحفوظة بمتحف أوفتشى بفلورنسه(٦) – وهى لوحة من عمل فنان إيطالى يعجب به روجر فراى إعجاباً شديداً . لست على يقين من أن المرء فى مثل هذه الصورة « يستنفد – بسرعة – المشاعر التى تصلها بالمرسومات ، الأفكار المرتبطة بهذه المشاعر وأن « الذى يتبقى ، ولا يفتر ولا يتبخر ، هو المشاعر المعتمدة على العلائق الشكلية الخالصة » . كان ذلك هو اعتراض روجر فراى على الصور الرمزية

(٦) Giovanni Bellini-Christian Allegory, Uffizi Gallery, Florence.

بصفة عامة ، ولكن المؤكد أن هناك رمزية رديئة ورمزية جيدة ، ومع أن الرمزية الجيدة لن تبرر الصورة الخالية من القيم الجمالية الخالصة فإن الرمزية الجيدة مع التسليم بوجود هذه القيم الجمالية ، ستطيل المتعة التى نستمدها من الصورة وتعمقها وتعطيها مدلولا ومغزى . وعلى كل حال فلنسلم بأن الرمزية هى لغة من الخطورة بمكان أن نستخدمها : وأن ذوى الأذهان البالغة العمق هم وحدهم القادرون على استخدامها : وأنه ليس أدعى إلى الملل الشديد وفساد الذوق من إساءة استخدامها .

وظيفة الفن الرمزى

ربما أجازف لأوضح كيف تُحدث الرمزية بصفة عامة شعوراً بالمتعة ، لأنى مستعد للتسليم بأننا إذا استطعنا أن نفصل المضمون الرمزى ، فى صورة كلوحة بلليني ، عن مضمونها الشكلى ، فإن استجابتنا للرمزية لن تكون « جمالية » بالمعنى الدقيق . فالإحساس الجمالى قد اكتسب معنى خاصًا ، وأصبح مقصوراً على حالات الإدراك التى تؤثر فى مشاعر اللذة والألم عندنا . الفن القائم أساساً على الرمز من الصعب أن يقال إنه يُحدث هذا الأثر : فهو لا يعتمد على استجابة عاطفية إطلاقاً ، وإنما يعتمد على ما يمكن أن أسميه التذكر فحسب ، وهى كلمة أود أن أُدخلها فى علم الفن . لاشك أن هناك عدداً متزايداً من الناس يجد فى أعمال فنية معينة تخلو من جاذبية جمالية بالمعنى الدقيق للكلمة – قدراً من الارتياح غير الفكرى أو الإثارى ، ولكنه لذلك لابد أن يكون لاشعوريًّا . تمدنا نظريات التحليل النفسى عند فرويد ويونج بمزيد من المبررات لمثل هذا الاحتمال : خلاصة القول إن الفنان يصبح إنساناً موهوباً بالقدرة على إبراز رموز من عقله الباطن ، وهذه الرموز على العموم صحيحة . بمعنى أنها رموز يمكن أن يبرزها الآخرون إذا تيسرت لديهم القدرة ، وأنها إذا عرضت عليهم يتقبلونها فوراً. وعملية التقبل هذه تحل محل إحساس اللذة الذى تعتمد عليه استجابتنا إلى العمل الفنى

السوى . بل يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن من الممكن قياس مثل هذا النمط من الفن بمقياس جديد من الشمولية : الشمولية على مستوى اللا شعور أو الوعى الباطن .

لست على يقين من وجهة النظر هذه إذا كانت القيم الشكلية التى يفصلها روجر فراى عن الرمزية بصورة صريحة ليست فى حد ذاتها رمزية . هذا بالإضافة إلى أن روجر فراى يسلّم بذلك فعلا . فى نهاية المقال الذى اقتبست منه آنفاً يميز نمطىْ الشكل اللذين أطلقت عليهما (الإثارى) و (البدهى) فيقول :

« أعتقد أن هناك شيئاً واحداً يمكننا أن نذكره بوضوح ، وهو أننا نجد متعة فى إدراك النظام ، فى حتمية العلائق وأنه كلما زاد تعقيد العلائق التى ندرك حتمية الاعتماد والتلاؤم فيما بينها ، عظمت المتعة التى نحسها . . غير أننى أظن أن فى الفن صفة عاطفية تقع خارج هذا النطاق . . ليست مجرد إدراك النظام ، والعلائق المتبادلة ؛ بل إن كل جزء وكذلك الكل يصبح مشبعاً بنبرة عاطفية. ومن تعريفنا لهذا الجمال الخالص ، ندرك أن النبرة العاطفية لا ترجع إلى أية ذكريات معروفة أو إيحاء بالتجارب العاطفية فى الحياة ؛ ولكنى أعجب أحياناً إن لم تكن برغم ذلك تستمد قوتها من إثارة بعض ذكريات بعيدة العمق شديدة الغموض ذات صفة عامة جدًّا – يبدو كأن الفن قد تغلغل إلى الطبقة السفلية لكل ألوان الحياة العاطفية إلى شىء يكمن تحت كل العواطف المخصصة فى الحياة الفعلية . ويبدو أنه يستمد طاقة انفعالية من نفس ظروف وجودنا بكشفه لمدلول عاطفى فى الزمان والمكان . أو لعل الفن يستطيع فعلا – إذا جاز لنا التعبير – أن يستثير رصيد الآثار التى خلّفتها على الروح انفعالات الحياة المختلفة ، دون أن يذكّرنا مع ذلك بالتجارب الفعلية . بحيث نتلقى صدى العاطفة دون القيد والاتجاه الخاص الذى كان لها فى التجربة » .

ولكن هذا بالضبط هو المدلول الكامل للنوع التجريدى من الرمزية الذى نبحث عنه . يؤسفنى أن لا أترك لروجر فراى شيئاً يذكر فيما عدا الرمزية لكن هذا فيما أظن هو

غاية ما يصل إليه مبدؤه فى الفن . لقد طرد الفكرة ، وطرد التصور الرمزى ؛ وبقى له إدراك النظام (الفكرة الكلاسية فى الجمال) كما بقيت له الفكرة الأخرى للشكل (مراعاة للوضوح يجدر بنا أن نفصلها كلية عن فكرة الجمال) . وهذا الشكل هو تكتيل من نوع ما يمثل مجالا ذاتيًا غامضاً وشاسعاً كذلك – ذلك بالضبط هو تعريفنا لنوع واحد من الرمزية [٧] .

السيريالية

لم يحجز بيكاسو نفسه فى إطار النمط التجريدى من الرمزية اللا شعورية ، ولكن النمط الآخر الذى يستعين بالتصور الذى يمكن التعرف عليه يمثله بصورة مباشرة جماعة من الرسامين سبق أن أشرت إليهم – وهم جماعة السيرياليين،سبق السيرياليين جماعة عرفوا بالداديين . لكن « الدادية (الدادا) » حركة معادية للفن ، بمعنى أنها إشارة لرجال ضجروا ضجراً شديداً بمأساة الحياة ، فلم يعودوا يكترثون بها أويلقون إليها بالا . نشأت هذه الجماعة فى زيوريخ عام ١٩١٦ ولقيت حتفها فى باريس عام ١٩٢٤ . ومن بين الرماد عام ١٩٢٤ قامت (السيريالية) – واتخذت شكلا محدداً فى بيان (مانفستو) أصدره الشاعر أندريه بريتون André Breton . والحركة لا تقتصر على الفنون التشكيلية ، وإنما تضم الشعر ، والدراما ، بل علم النفس والفلسفة أيضاً ؛ ولعل بينها وبين الشيوعية فى السياسة وجه شبه غير متبادل .

والمبدأ الرئيسى لهذه المدرسة ، كما يدل عليه اللفظ ، هو أن هناك عالماً أقرب إلى الحقيقة من العالم المعروف ، وهذا العالم هو عالم العقل اللا شعورى . ومع أن

---

(٧) وضحت بالتفصيل مشكلة الرمزية فى الفن بكتابى « أشكال الأشياء المجهولة » لندن ونيويورك ١٩٦٠ .
The Forms of Things unknown London & New york 1960.

السيرياليين يعترفون بلوترياmون Lautréamont كأستاذ لهم (أغانى مالدورور[٨] هى دون شك منجم حافل بالخيال المسرف الغرابة) ، كما يحاولون تبريراً ميتافيزيقياً لفلسفة هجل Hegel ، إلا أنى أشك فى أن السيريالية كان يمكن أن توجد بصورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد . فهو المؤسس الحقيقى للمدرسة ، فكما يجد فرويد مفتاحاً لتشابكات الحياة وتعقيداتها فى مادة الأحلام . كذلك يجد الفنان السيريالى خير إلهام له فى نفس المجال . إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه ؛ بل إن هدفه هو أنه يستخدم أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللا شعور المكبوتة ، ثم يمزج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعى بل أيضاً بالعناصر الشكلية فى أنماط الفن المألوفة . السيريالية ليست على التخصيص فن اللا شعور – هذا المفهوم لأهدافها أكاديمى فوق ما ينبغى . إنما السيريالية فن لا حدود ولا قيود له من أى نوع . الفكرة التى يقوم عليها هى استرداد كل ما للشخصية العقلية من قوة ، عن طريق ما يسميه بريتون « الانحدار المدوخ داخل أنفسنا » وهى تؤمن بوجود ينابيع خفية فى اللا شعور ، وبأن هذه الينابيع يمكن أن تنبجس إذا ما أطلقنا لخيالنا حرية العنان – إذا أتحنا للتفكير حركته « التلقائية » الأوتوماتية .

إذا نظرنا إلى السيريالية كحركة فنية نجدها تختلف كل الاختلاف عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى ، بل إن القطيعة تامة بينها وبين جميع التقاليد المعتمدة فى التعبير الفنى . ومن ثم كان لابد أن تقابل بأشد الاعتراض لا من الدوائر الأكاديمية (التى تقنع برفضها عموماً على أنها ضرب من السخف) فحسب ، بل أيضاً من أولئك الرسامين والنقاد الذين نصفهم عادة بأنهم محدثون . لكن مثل هذا الاعتراض الأعمى كثيراً ما ثبت خطؤه فى الماضى . الأمر الذى يدعونا على الأقل لمحاولة تفهم ما يهدف إليه فنانون مخلصون جادون مثل ماكس ارنست Max Ernest وجون ميرو Joan Miro وأندريه ماسون André Masson جميع هؤلاء الفنانين يظهرون نفس النزعة

(٨) Lautreamont-Chante de Maldoror

إلى ما قد يسمى التحلل من العقل أو التفكير ، الذى هو جانب واحد من الرمزية .

الفنان سواء كان شاعراً أو متصوفاً أو رساماً ، لا يبحث عن رمز لما هو واضح للفهم وقابل للعرض المنطقى ؛ ذلك أنه يدرك أن الحياة ، ولا سيما الحياة العقلية ، تقوم على صعيدين : أحدهما محدد ومنظور بخطوطه وتفاصيله ، والآخر – ولعله الشطر الأعظم من الحياة – مغمور ، غامض ، لا حدود له. والكائن البشرى ينجرف فى تيار الزمن كجبل الجليد ، لا يطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعى . هدف الفنان السيريالى سواء كان رساماً أو شاعراً ، هو أن يحاول إدراك بعض أبعاد وسمات كيانه المغمور، ولكى يحقق ذلك يلجأ إلى تصورات الأحلام ذات الدلالة وحالات العقل التى تشبه الأحلام .

يقول أندريه بريتون فى مقدمة لكتاب يشتمل على لوحات من الحفر السيريالى لصاحبه ماكس إرنست بعنوان « المرأة فى مائة رأس[٩] » ، إن ماكس إرنست هو اليوم صاحب أروع مخ تعاوده الأشباح ، ولا أظن أن أحداً ممن شاهد عمل ذلك الفنان قد يناقض هذا الرأى . ولكن لماذا مُعاودة الأشباح ؟ أعتقد أن مستر بريتون سيجيب بأن هذا خير من الضجر . فالتمثال فى مكانه المناسب – على حد قوله – لا يثير أى اهتمام ، فى حين أنه إذا وضع فى حفرة أصبح مثاراً للدهشة . وهكذا الشأن بالنسبة إلى الوجود عموماً : فهو مُعتم لا رونق فيه حيث نألفه. وظيفة الفن هى قلب عربة التفاح أى قلب الأوضاع رأساً على عقب : وذلك لا نتزاع الأشياء من موضع الأمان المستقرة فيه ، وغرسها فى أماكن لم نعرفها قط اللهم إلاّ فى الأحلام .

كثيرون من النقاد الذين يستغرقهم المضمون الغامض لرسوم مثل رسوم ماكس أرنست لا يتوقفون لتأمل مزاياها الجمالية ، بل يدينونها على الفور باعتبارها علم نفس أو أدباً أو أى شىء ما عدا الرسم . مثل أولئك النقاد يكشفون بهذا عن ضيق أفقهم لأنهم إذا غضوا الطرف لحظة عن الرمزية ، لاكتشفوا (إذا توفرت عندهم الحساسية

(٩) Max Ernest - La Femme 100 Têtes

غير المتحيزة) السحر الذى لا حد له فى اللون والنسيج للرسم ذاته . ذلك لأن ماكس أرنست ، وربما على الرغم من نفسه ، فنان بالمعنى المعتمد للكلمة – رجل يرسم بذوق وحساسية . وهو يستخدم هذه المواهب لنقل رؤياه – رؤياه الرمزية – كما استخدم بليك Blake حساسيته الشعرية لنقل رؤياه الرمزية . مضى ما يقرب من قرن من الزمان قبل أن نعتمد عبقرية بليك ، ولسوف يأتى اليوم الذى نعتمد عبقرية ماكس إرنست كما اعتمدنا عبقرية بليك من قبل .

فن الخيال الحر
پول كلى

وجوه الفن الحديث الأخرى الوحيدة التى لم نتناولها حتى الآن ، ستجد الآن فيما أظن مكانها المناسب فى تصانيفنا . . واحد من هذه الوجوه هو أيضاً فن رمزى ، ولكنه ليس رمزياً بأى معنى من المعانى التى سبق أن ناقشناها . كما أنه ليس بأى صورة من الصور عرضاً مماثلا لتجربة العين المباشرة (الشكل الظاهر) . هو فن من الخيال الخالص ، وإذا قام اعتراض بأن «الفنتازيا» تصنيف أدبى ، فليكن هذا الفن إذن فناً أدبياً ، دون أن يستحى من كونه كذلك . فهو ليس خلواً من القيم الشكلية – ولا يمكن لفن تشكيلى أن يكون كذلك إذا كان له أن يتحاشى الآثار المشوشة على إحساسنا بالمتعة البصرية – لكن العنصر الشكلى خاضع تماماً للمضمون . أما المضمون فغير خاضع لأى شىء : فهو خيال منطلق حر . وصف پول كِلى ، وهو أشهر فنان يمثل هذا النمط ، منهجه باستعارة مجازية تبين الطريقة العجيبة التى يعمل فيها خياله ؛ فلنسمها « القيام بنزهة مع أحد الخطوط [١٠] » :

---

(١٠) «بول كلى» تأليف ليوبولد زاهن ١٩٢٠ .

Paul Klee, by Leopold Zahn 1920 pp. 19-20.

« هيابنا ، فى سبيل تخطيط خريطة طوبوغرافية ، نقوم بنزهة قصيرة فى أرض الفهم الأفضل. من نقطة سكون تام يبدأ الفصل الأول من الحركة (خط) بعد فترة وجيزة.. وقفــة لالتقاط الأنفاس (خط متقطع ، أو خط متصل بوقفات مكررة) نظرة إلى الوراء ، قطعنا مسافة طويلة (حركة عكسية) . يعقب ذلك تفكير فى الطريق هنا وهناك (حُزَمْ من الخطوط) . يعترضنا نهر ، نستقل قارباً (حركات أمواج) . يظهر كوبرى على بعد (سلسلة من الأقواس) .

« نلتقى هناك بشخص مماثل فى التفكير يرغب أيضاً فى صحبتنا وتحصيل قدر أكبر من المعرفة . فى البداية يوحّدنا الفرح (تقارب) ، ولكن على العموم تفرّق بيننا الخلافات (مجرى خطين مستقلين) . قدر من الانفعال فى كلا الجانبين (تعبير وديناميكية وانفعال خطى) .

« نعبُر حقلا محروثاً (سطح تقطعه خطوط) . ثم غابة كثيفة . ويضل الخط طريقه ، يحاول الاهتداء إليه وفى إحدى المرات يصف الحركة الكلاسية لكلب يجرى .

« لم أعد رابط الجأش تماماً : على مقربة من نهر آخر يسود ضباب (عنصر فضاء) . عما قريب سوف ينقشع .

« صُنّاع السلال عائدون إلى بيوتهم يجرون عرباتهم (العجلة) . معهم طفل خصلات شعره بديعة (حركات لولبية) . الجو فيما بعد خانق ، حار رطب (عنصر فضاء) برق يومض فى الأفق (خط متعرج) الآن تبزغ النجوم فوق رءوسنا (نقط)

« سرعان ما نبلغ أول مسكن لنا . قبل أن يطبق النوم أجفاننا تتوارد على الذهن كل أنواع الذكريات ، لأن النزهة تزوّد المرء بكثير من الانطباعات .

« جميع أنواع الخطوط المختلفة ، والشرط ، واللمسات ، والسطوح الملساء ، والمرقطة ، والمظلة حركة موجية ، حركة مقيدة ومُوَصّلة . حركة مضادة . مُرقطة ، منسوجة ، مُسوّرة ، مرهقة . إجماع ، تجمّع الخط يتلاشى ثم يستعيد قوته مرة أخرى (ديناميكية) .

« تناسق سعيد فى اللمسات الأولى ، يعقبه توتر ، وعصبية ! ارتعاش مكظوم ، مداهنة النسيم العليل المبشر. الفرامل فجأة فى وجه العاصفة. جنون ، قتل .

« أشياء طيبة بمثابة المرشد ، والنفس فى ظلمات اليأس . يتكرر وميض البرق فى الخريطة المحمومة . طفل مريض . . . وينتهى كل شيء » .

عالم كلى هو فى الواقع عالم خرافى – أرض السِحْر والجن ، عبقر، عالم لم يدر بخلد متخيل لاتينى : عالم من الأشباح والعفاريت ، عفاريت رياضية وموسيقية ، زهور شيطانية ووحوش لم تقع عليها عين بشر : عالم قوطى يذكرنى بشدة بأنواع معينة من زخرفة المخطوطات والألوان الساطعة فى القرون الوسطى ، ولا سيما التخيلات الخطية التى تزخرف أناجيل أوتريخت ، وبصفة عامة يدفع إلى الذهن بالدعابات الفياضة التى كثيراً ما نجدها فى فن القرون الوسطى . لكن الصفحة من مخطوط كِلى تبدو أعظم وأكبر : فهى صفحة الخيال المفتوحة ، والهامش الأوسع لما يسميه فرويد « ما يسبق الوعى » .

الرمزية والتجريد

يمثل فن كلى قنطرة بين التجريد الهندسى ورمزية الأحلام ، بين التكعيبية وما فوق الواقعية . وعبقرية كلى (كعبقرية بيكاسو) تمسك بأطراف الحركة الحديثة ، وفى الوقت نفسه تسمو عليها . اعتبره السيرياليون واحداً منهم ولكنه لم يعلن عن انضمامه لبرنامجهم قط ، وهو فى عصره خير من يوضح الفارق الذى أحدده بين مذهب ما فوق الواقعية كظاهرة عامة فى عصرنا ، والحركة الخاصة التى عرفت فى الفن باسم السيريالية . فمن الناحية الأيديولوجية ثابرت السيريالية دون نجاح على أن تضع نفسها « فى خدمة الثورة » . وهى فى هذه الناحية تشكل نقيضاً للحركة العصرية ككل ولما فوق الواقعية كظاهرة أوسع . ما فوق الواقعية فى جوهرها ثورة شعرية ، استمرار للتقليد الرومانتى فى الذاتية ، إنما استمدت إلهاماً جديداً من التحليل الفرويدى للاشعور . وبهذه المثابة قد

تدعى أنها خلقت ميثولوجية جديدة – وهى شكل من الفن يقدم ، أو بعبارة أخرى ، يشبع فى العصور الأقل حنكة وطول باع تلك الاحتياجات التى وجدت التعبير عنها فى الأساطير والفنون الشعبية (الفولكلور) .

أما عن الفن الهندسى الذى بلغ ذروته المنطقية فى الاتجاه التشكيلى الجديد عند بيت موندريان ، خليق بنا أن نسلم بأنه ، برغم أن قيمه الصافية ستظل دائماً قوية الجذب لأصحاب الحساسيات المتسامية – لأولئك الذين يرغبون عن طيب خاطر فى متابعة أى فن من الفنون فى محاولتها الاقتراب من الحالة الجمالية للموسيقى – فإنّ هذا الفن من جهة أخرى لن يمكنه أبداً فى الوضع الراهن للعالم أن يكون هو النوع الوحيد من الفن التشكيلى . الواقع أن الفن الهندسى برغم أنه قد ثبّت أقدامه بصورة قوية جداً جعلته بعيداً عن أى خطر يهدده بالاختفاء ، سوف ينزع إلى الانفصال عن المفهوم المألوف لفنّى الرسم والنحت ، وذلك لأنه ليس هناك سبب منطقى يضطره للاقتصار على المجال المحدود للخامات التشكيلية التى ينطوى عليها هذا المفهوم ، وربما لأن طاقاته سوف تستغرقها التطورات الجديدة فى فن العمارة والتصميم الصناعى ، وقد يكون من الخير أن نسمى الفن الهندسى الفن الخالص لعلم العمارة : فهو الاستكشاف الملهم والبيان التشكيلى للقيم البنائية الممكنة ، وهو بهذه المثابة بعيد تماماً عن العناصر الإنسانية التى يحتفظ بها دائماً فنان مثل بيكاسو ، وبعيد أيضاً عن القيم الزخرفية التى يميل حتى نقاده أحياناً إلى التسليم بها للفن التجريدى . إذا نحن أنكرنا أن يكون لهذا الفن مستقبل فكأنما ننكر على جميع الفنون أساساً من أسسها .

ما فوق الواقعية إذا استثنينا معناها الحزبى أو السياسى تحتضن مجموعة كبيرة من الأساليب المتنوعة ، تبدأ من التخيلات البرانوئية (جنون العظمة) الواضحة عند سلفادور دالى إلى الانسجامات القريبة من التجريد عند ميرو – لذلك يحسن أن نعطى الكلمة أوسع تعريف ممكن.ما فوق الواقعية يمكن أن يشير إلى كل الأشكال الفنية التى تحتفظ بالدوافع التصويرية ، ولكنها لا تستمد هذه الدوافع برمتها من مستوى الذات

الواعية فقط ، وإنما تستمدها دون تحيز من أى مستوى من مستويات الشخصية العقلية (إذا افترضنا وجود مثل هذا التقسيم التخطيطى للعقل الذى أوحى إلينا به فرويد)[١١] . والفكرة الشائعة للواقع مبنية على المدركات المحددة للذات الواعية ؛ أما ما فوق الواقع فهو تركيب من التجربة التى تأخذ فى اعتبارها الشاهد لكل مظهر من مظاهر الحياة العقلية . ربما أمكننا بسهولة أن نثبت مقدار ما يدين به فن الماضى لمناطق العقل غير المعترف بها . وإذا كان الفن فى الوقت الحاضر يدخل فى حسابه عن عمد ، أو على الأقل دون استحياء ، هذه العوامل أى ما فوق وما تحت الوعى ، فإن هذه الحقيقة قد تعمل على تغيير قوة الفن ووظيفته إلى درجة كبيرة بحيث قد يجىء اليوم الذى يبدو فيه الفن كما عرفناه وإنْ هو إلاّ مقدمة للفن بأكمل معانيه .

---

(١١) محاضرات تمهيدية جديدة (لندن ١٩٣٣) المحاضرة رقم ٣١ .

New Introductory Lectures (London 1933) Lecture XXXI

الفصل السادس

ما فوق الواقعية (٢)
الرمزية اللا تشخيصية
العمليات التشكُّليّة فى اللا شعور

فن ما فوق الواقعية من النمط الذى حللناه فى الفصل السابق يقدم لنا صورة قد تكون إما من رؤى الأحلام (تلقائية أو تصورات خيالية لحلم مؤثر) وإما شكلية (هندسية أو إنشائية). وفى كلتا الحالتين لا يكون الهدف هو تقديم رمز يعلو على الواقع فقط، ولكنه يعلو على الشخصية أيضاً. رؤى الأحلام عند السيرياليين تحقق مناالها المبارك فى العالم اللا شخصى من اللا شعور الجماعى ؛ أما الصورة النقية عند فنان من أتباع المذهب التشكيلى الجديد أو عند الفنان الإنشائى، فتكون بحسب تعبير موندريان «غير متأثرة بشعور ومفهوم ذاتيين».

بعد الحرب العالمية الثانية ظهر تدريجيًّا نمط آخر من الفن السيريالى تجنب كلاًّ من المضمون التشخيصى فى رمزية الأحلام والهندسة الشكلية فى الصورة الإنشائية. هذا النمط من الفن، نظريًّا، إن لم يكن من ناحية الإلهام المباشر، يرجع إلى التعبيرية التجريدية التى اكتشفها كاندنسكى بميونيخ عام ١٩١٠. مثل هذا «التعبير» ينبع من اللا شعور الشخصى ويظل ذاتيًّا تماماً فى طابعه. ولكى نفهم الأساس النظرى لهذا الطور الأخير من التجريد يحس أن نعود إلى التمييز الذى سبق أن عملناه بين التكعيبيين

اللّين منهم وصلب العود ، والذى اعتمد فيه وليم جيمس على تمييز أكثر عمقاً بين نوعين من التفكير – هما التفكير الموجّه أو المنطقى والتفكير الخيالى .

فالتفكير الموجّه أو المنطقى ، ويسمونه أحياناً التفكير الواقعى ، هو « تفكير بالكلمات » – وهو كما عرّفه يونج « تفكير يتكيف مع الواقع ، وعن طريقه نقلّد تتابع الأشياء الحقيقية الموضوعية ، بحيث تتتابع الصور بداخل عقلنا الواحدة تلو الأخرى ، تماماً كما تحدث الأحداث خارجَهُ بنفس التعاقب السببى » . من خصائص هذا التفكير « أنه يؤدى إلى التعب ، وهو لهذا السبب لا يُلجأ إليه إلا لفترات قصيرة فقط [١] .

« وما دمنا نفكر تفكيراً مباشراً ، فنحن نفكر (من أجل) الآخرين ونتحدث (إلى) الآخرين » ، غير أن هناك نوعاً آخر من التفكير ليس موجّهاً ، تبدو فيه أفكارنا كما لو كانت تعلو وتهبط وفقاً لجاذبيتها الخاصة . ويقول جيمس « إن معظم تفكيرنا يتألف من سلاسل من الصور توحى إحداها بالأخرى ، أشبه بحلم يقظان تلقائى لا يستبعد أن تكون الأعاجم العليا قادرة عليه . هذا النوع من التفكير يؤدى برغم ذلك إلى نتائج معقولة عمليًّا ونظريًّا [٢] » .

هذا النمط من التفكير لا يتعبنا .

« الصورة تتراكم فوق الصورة ، والشعور فوق الشعور ، وهناك نزوع متزايد دوماً لتعديل مواضع الأشياء ، هذا مكان ذاك ، وترتيبها ، لا كما هى عليه فى الواقع ، ولكن بالشكل الذى يحب المرء أن تكون عليه [٣] » .

فالحلم ، وحلم اليقظة ، و « مجرى الشعور » التى حاول جويس أن يقدمها فى قصته

---

(١) رموز التحول (لندن ونيويورك ١٩٥٦) .

Symbols of Transformation (London & New york 1956).

(٢) مبادئ علم النفس ، جزء ٢ ، اقتبسها يونج فى المصدر نفسه

Principles of Psychology, II. 365, quoted by Jung.

(٣) يونج : نفس المصدر .

« عوليس » – هى أنماط من التفكير غير الموجّه ، ونحن نعرف مدى الانتفاع بها ، الانتفاع الخلاّق فى أيدى الشعراء والرسامين ، والانتفاع التحليلى فى أيدى المحللين النفسانيين .

اكتشف فرويد أن للأحلام نزعة نحو « الارتداد » – أو بعبارة أخرى ، العودة إلى المادة الخام فى الذاكرة ، وخاصة إلى الطفولة المبكرة . يعتقد يونج أننا فى أحلامنا وتفكيرنا المحلّق فى الخيال نرتد إلى ماضٍ أبعد من ذلك ، إلى طفولة النوع (الإنسانى) . فالتفكير الحالم هو النمط المميز للتفكير البدائى السابق على المنطق فى المراحل الأولى للثقافة البشرية . الأسطورة مثلا إن هى إلاّ « شظية أبقى عليها الزمن من طفولة الحياة النفسانية للجنس البشرى ، أما الأحلام فهى الأسطورة الخاصة بالفرد[٤] » .

يفترض المحللون النفسانيون بصفة عامة أنه ليست الأساطير القديمة وحدها ، ولكن كل أشكال الفن ، البالغ منها فى القدم أو الحديث ، إنما هى وليدة للتفكير غير الموجه وليس للتفكير المحسوب أو التفكير المنطقى ، الذى لا يفسره المحللون النفسانيون ، أو يفسرونه تفسيراً مُقْتضباً ، هو العملية التشكّلية التى يمكن تمييزها بوضوح فى كل الأعمال الفنية الصادقة. فالحلم قد يكون مفككاً ينقصه التماسك ولا يمكن تفسير تفككه إلا بالكشف عن سر خفى – رغبة أو تجربة كُبتت . لكن الأعمال الفنية متماسكة فى العادة : فهى « مؤلفة » ، والسؤال الذى لابد أن نطرحه هو كيف تصبح مثل هذه الأعمال الفنية مؤلفة دون أن يدخل فى عملية التأليف ملكات عقلية ومنطقية – ملكات تتناقض مع الأسلوب غير الموجّه للتفكير الخيالى . فهل يمكن أن يكون الخيال نفسه ، كأسلوب رمزى ، لغة الأيقونات والتصاوير ، هل يمكن أن يكون هو أيضاً « موجّهاً » ؟

---

(٤) أبراهام «الأحلام والأساطير» ، أورده يونج فى المصدر السابق

Abraham, Dreams and Myths, Quoted By Jung op. cit 29.

هذه هى العقدة.لو فكرنا فى هذا « التوجيه » على أنه عمل إرادى ، واعٍ ، فنحن فى طريق الضلال . الأفضل أن نأخذ بالتقنية المألوفة عند الفيلسوف الصينى القديم ، والمعروف إلى حد ما عند المتصوفين الغربيين من طراز ماستر إيكارت Master Echhart ، وهى فن ترك الأشياء تأخذ مجراها ، أو اعتبار الفعل فى عدم الفعل ، وفى ذلك يقول يونج : « إليك المفتاح أو السر : لابد أن نكون قادرين على أن ندع الأشياء وشأنها تحدث فى النفس.هذا بالنسبة إلينا يصبح فنًّا حقيقيًّا ، قليلون من يعرفون عنه شيئاً . الوعى لا يكفّ أبداً عن التدخل ، والمساعدة والتصحيح ، والنهى ويصحح أبداً ، لا يترك العمليات النفسية لتنمو فى أمان وسلام ، أيسر لك ألاّ تجعل من المسألة اليسيرة أصعب الأشياء طرًّا ، ماعليك إلا أن تلاحظ وتراقب فى موضوعيةٍ للنمو الجارى فى شذرة من شذرات التخيل[٥] » .

ذلك هو المنهج الذى يتبعه الرسامون الذين سوف نتناول الحديث عنهم – إنهم يراقبون فى « موضوعية » النمو الجارى فى وثبة التخيل ، حتى إذا ما سجلوا هذا النمو يجىء بعد ذلك دور النقد فيُفَسَّرْ التخيل أو كما يعبر يونج عن ذلك « يُوضع فى موضعه الجمالى » لكن الشكل الجوهرى قد نما فى اللاوعى – الوضع الواعى لهذا الشكل فى موضعه الجمالى هو التحكم الواعى فى « وسيلة » التعبير – الخط واللون ، صنعة الرسم .

يسلّم يونج وغيره من علماء النفس المحدثين بأن الكثير مما يجرى فى أعماق اللا شعور ما يزال مستغلقاً علينا لا نعرف من أمره الكثير . أنا على يقين بأن هناك فى أغوار اللا شعور نظاماً مُشكّلا ، ماضياً فى عمله ، محوّلا بعض المادة الأولية فى النفس إلى أيقونات ، أفضّل أن أسميها أيقونات بدلا من رموز ، لما يحيط بكلمة الرمز من غموض . الأيقونة تصوّر منسوجاً من مادة الشعور الأولية[٦] والغرض منها أن تمدنا

---

(٥) « سر الزهرة الذهبية » (لندن ١٩٣٨) ص ٩٠ .

Secret of the Golden Flower (London 1938). p. 90.

(٦) Materia Premordialis.

بعلاقة موضوعية – مدرك يُفهم لونه وشكله – يحقق ضرورة داخلية . قد لا نستطيع ألبتة تعريف هذه الضرورة – فتعريفها يتطلب الاستغراق فى تفكير موجّه ، فى ألفاظ ، فى حين يقتصر هذا المنهج على الشكل أو الهيئة . على أنه ليس مجرد منهج تلقائى (أوتوماتى) ، مثل الأحلام أو خلق الأساطير . فالفنان يبدأ بخلفية غامضة ، غير مُشكَّلة ، وهذه قد يعدها بالفعل على نحو تلقائى بواسطة التخطيط غير الواعى بفرشاة ألوانه . ولكنه بعد ذلك يبدأ فى التدقيق والتنميق دون أن يلجأ إلى المسالك المنطقية أو الفعلية ، ومع ذلك يمضى بخطوات لا ينقصها العزْم – اللمسة أو النقطة من الفرشاة تحدد هيئة ومكان اللمسة والنقطة التاليتين ؛ حتّى يجد نفسه فى النهاية أمام صورة لا يستطيع تفسير أصولها أو مدلولها (ولا يرغب فى ذلك التفسير) غير أنها تشكّل بالنسبة إليه شيئاً معتمداً ، شيئاً « صادقاً » شيئاً يحقق ضرورة بعيدة الأغوار ، « وجوداً » حيوياً . لا نستطيع أن نعطيها معنى على غرار المعنى الذى نعطيه الكلمة أو الرمز . الواقع أنها على قدر علمنا قد تدل على أشياء كثيرة ويختلف مدلولها باختلاف الناس نعرف أن بعض الصور قد انتقلت من ديانة إلى ديانة ، واكتسبت مدلولا مختلفاً فى كل منها – الصليب مثال على ذلك . لكن الصورة التى نحن بصددها قد تملك كل الوقت كل هذه الاحتمالات فى التفسير ، وهى فى أوج القوة عندما لا نحاول أن نهبط بها ونخضعها لتفسير واحد من هذه التفاسير[٧] .

التطورات الجديدة فى الرسم الذى نحن بصدده الآن كلها أشكال فنية حددتها الضرورة الداخلية – الحاجة إلى إبراز نشاط نفسى ، فى صورة تفكير خيالى أو تعبير

---

(٧) قارن ميرسيا إلياد « الصور والرموز » (باريس ١٩٥٢)

CF. Mircea Eliade, Images et Symboles (Paris 1952) pp. 31-14.

الفكرة الرمزية ليس مجالها مقصوراً على الطفل أو على الشاعر أو على مختل الشعور : إنما هى من جوهر وطبيعة النفس الإنسانية : وهى تسبق اللغة والعقل والمنطق . فالرمز يكشف وجوهاً معينة من الحقيقة – الأبعد غوراً – والتى تتحدى كل وسيلة أخرى للمعرفة . الصور والرموز والأساطير ليست ابتداعاً غير مسئول للنفس . إنما هى تحقق ضرورة وتؤدى وظيفة : تعرى أدق ما تنطوى عليه السريرة الإنسانية من أسرار .

رمزى ، يتميز عن التفكير المنطقى.وأعتقد أن هذا النمط من الفن يختلف تمام الاختلاف عن أنماط الفن فوق الواقعية التى ناقشناها من قبل . لقد أصاب مشيل تابيه Michel Tapié عندما أطلق على هذا الفن الجديد اسم « فن آخر » ، نوع جديد من الفن .

فن الضرورة الداخلية

رأينا أن السير ياليين قد مارسوا التلقائية فى الفن ، لكن اهتمامهم كان فى جوهره اهتماماً بالتعبير التلقائى ، أو التسجيل غير المقيد بضوابط ، أو الأحلام والتخيلات البعيدة عن نطاق الوعى.مثل هذا الفن كما يدل عليه اسمه واقع معكوس . فهو يتناول مادة معينة – هى فى هذه الحالة الصور الرمزية التى يتكون منها عالم الأحلام عندنا – ثم يحاول تسجيل هذه المادة بطرق تماثل طرق الفن الواقعى . أى أنه يحاول أن يعرض صور الأحلام بوضوح ، ويقيم حدودها الدقيقة . الرسامون السيرياليون من طراز دالى Dali وتانجـــوى Tanguy وماجريت Magritte ودلڤو Delvaux ، لم يكونوا مجرد رسامين بالأسلوب التقليدى الواقعى – بل إنهم ذهبوا إلى حد انتهاج أدق المقاييس التقنية الأكاديمية فى ذلك الأسلوب . وكثيراً ماكانوا يفعلون ذلك بروح الخاطئ المتعمد الساخر ، إلاّ أن اهتمامهم الجاد كان منصرفاً إلى رسم الرموز بدقة ، وكانوا على استعداد لاستخدام أية تقنية توضيحية – ولو كان التصوير الفوتوغرافى ممكناً من الناحية العلمية لاستخدموه ، إلا أننا لم نخترع بعد جهازاً للأشعة السينية (أشعة إكس) لتصوير أحلامنا فوتوغرافياً . أحد الاهتمامات الجانبية عند السيرياليين اهتمامهم «باللقية[٨] » أى الموضوع الذى لقيه الرسام وعثر عليه . قد يكون « الموضوع » قطعة من الحجر غريبة الهيئة أو شاذة التكوين ؛ أو قطعة من خشب

(٨) object Trouve

تآكلت بفعل مياه البحر ؛ أو جذر نبات منبعجاً ملتوياً معقداً ؛ أو قطعة من خردة الحديد أو من خَبَث المعادن – يلتقطون مثل هذه الأشياء ويثبتونها بعناية بالغة فوق قائم ، ثم يعرضونها بخشوع وورع . مثلها مثل الشوائب على الجدران التى كان ليوناردو ينصح الفنان بدراستها للتعرف على الموضوع وتكوينه ؛ أو اللطخ المستخدمة فى اختبار رورشاخ Rorchach Test ، تنطوى هذه الأشياء على قوة إيحائية ، بل إن لها خاصية سحرية أو رهيبة . تفسير هذه الجاذبية ليس أمراً ممكناً – بل إن تفسير مثل هذا الشىء تدمير لسحره . وخير لنا أن نعده تميمة من التمائم نتقيها أو نوقرها .

هذه التجربة مع موضوعات طبيعية أدت إلى الخلق العامد لموضوعات ذات طاقة مماثلة . أقول « العامد » وإن كان معلوماً أن المصادفة كانت جوهر مثل هذه الموضوعات ، وأن أى جهد بشرى لا يمكن أن يكفل « سحرها » . إن فن الرسم – أو فن مزج الخرسانة أو سبك المعادن ، إذ إن كل سبل الخلق مسموح بها مادامت تنتج هيئة غريبة – ينبغى أن يكون تلقائياً أو غِرًّا ساذجاً[٩] . ينبغى أن يكون التعبير غير المعوّق لمزاج الفنان – مثل نبش الطفل بالقلم ، أو رسمه بأصبعه .

كانت الصور التجريدية الأولى لكاندنسكى مسبوقة فى تطوره برسوم فوفية[١٠] (على طريقة الفنانين الوحوش) – أو بعبارة أخرى دراسات تعبيرية لمناظر طبيعية ومشاهد من الشارع ، اتسمت بالقوة فى المعالجة والعنف فى اللون . ثمة أطوار أسبق ، واقعية وتأثيرية فى صفتها ، غير أنها لا تهمنا هنا إلاّ من حيث دلالتها على الأصول الطبيعية لأسلوب كاندنسكى. الرسوم الفوفية التى رسمها بين عامى ١٩٠٨ ، ١٩٠٩ ، تدرجت فى التبسيط : تلاشت فيها التفاصيل ، حتّى إذا بلغنا النهاية ، أى حوالى ١٩١٢ لا نستطيع أن نميز إلاّ على نحو غامض شكل شجرة أو صخرة أو مبنى ، فى تكوين ليس تكعيبيًّا ، على النهج الذى اختطه بيكاسو وبراك فى رسومهما المعاصرة ،

---

(٩) بمعنى Naive

(١٠) Fauve Type والفوفية مذهب يتحرر من قيود التقليد .

إلا أن طابعها العضوى والحيوى ما يزال واضحاً .

بيّن لورنز ايتنر فى مقال بمجلة بيرلنجتون (يونية ١٩٥٧)[١١] أن اختراق كاندنسكى لمجال الرسم اللاموضوعى حدث على نحو يمكن اعتباره مفاجئاً : « إن التجريد المتزايد فى مناظر كاندنسكى الطبيعية وتكويناته للأشخاص لا يؤدى إليه بصفة مباشرة ، كذلك لا يؤدى إليه تحرير اللون التدريجى من المعنى الوصفى . وصفوة القول أننا نجد الأشكال اللاموضوعية فى دراسات ذات طابع خطى قبل أن نجدها فى التكوينات الملونة . مجموعة مونتز تحتوى على عدد من هذه الرسوم بالريشة والحبر أو بالقلم الرصاص . شبكة خطوطها المتقاطعة ، وبعضها عنكبوتية حادة ، وبعضها الآخر ضبابية لينة ، تنطلق عبر الورقة ، فرادى أوجماعات وكأنها خطوط انطلاق قذائف مفاجئة ، لا توحى بجسم ، وإنما توحى بالحركة أو التوتر ليس إلاّ » . مصدر الإلهام لهذه التمارين ، كما يقول إيتنر ، قد يكون زخارف « الطراز الجديد فى الفن »[١٢] – وهى التى استلهم منها موندريان بغير شك فنه اللا موضوعى . ويضيف إيتنر أن اهتمام كاندنسكى بالفن « البدائى » وبرسوم الأطفال التلقائية ربما يكون له هو الآخر دور فى هذا الشأن . « العديد من هذه التصميمات اللا موضوعية الخالصة مموه بطبقة مشعشعة من الحبر أو الألوان المائية ، الأمر الذى يغير من تأثيرها تغييراً أخاذاً . فالخطوط تصبح خطوط كفاف ، خطوط حدود خارجية ، والمساحات بينها تتخذ شكلا ذا جوهر ، والتكوينات تتحول إلى تنسيقات لمادة متشظية متناثرة ولكنها ملموسة » .

لم ينقل كاندنسكى تصميمه الفنى اللا موضوعى إلى التصوير الزيتى ، فيما يبدو ،

---

(١١) تعتمد مقالته على مجموعة مونتز المحفوظة الآن بمتحف ميونيخ – وهى مجموعة من عدد كبير من الرسوم تركها كاندنسكى برسمه عام ١٩١٤ ، وظلت فى حوزة صديقه جبريل مونتز.

Lorenz Eitner-Burlington Magazine (June 1957).

(١٢) Art Noveau.

قبل عام ١٩١٣ ، وإن كان واضحاً أنه كان على إدراك لهذه الإمكانية عام ١٩١٠ ، عندما كتب رسالته « حول العنصر الروحى فى الفن »[(١٣)] (التى لم تنشر حتى عام ١٩١٢) . وفيه يميز بجلاء المراحل التطورية التى أفضت به إلى اللا موضوعية . وأورد من خاتمة كتابه قوله :

« لقد أضفت نسخاً منقولة عن أربع صور من صورى . وهى تمثل ثلاثة مصادر مختلفة للإلهام :

١ – انطباع مباشر عن الطبيعة ، يتجلى فى شكل تصويرى خالص . وأسمى هذا « انطباع » .

٢ – تعبير تلقائى لا شعورى غالب ذو طبيعة باطنة غير مادية . وأسمى هذا « ارتجال » .

٣ – تعبير عن شعور باطنى بطئ التكوين ، اختبرته وكررت معالجته تباعاً على نحو يكاد يكون متكلفاً . وأسمى هذا « تكوين ». تهيمن فى هذا الطور عوامل التعقل والوعى والتصميم . ولكن نتيجة الحساب لا شىء يبقى . لا شىء غير الشعور » .

هذه الكلمات التى كتبها عام ١٩١٠ كانت تنبؤا ، فهى وصف مبشر لجميع الاتجاهات الرئيسية للفن الحديث . وحتى تلك الاتجاهات التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية والتى هى محور اهتمامنا الآن يمكن تصنيفها تحت عنوان « ارتجال » .

حذرنا كاندنسكى فى الجزء النظرى من رسالته المكتوبة عام ١٩١٠ من خطرين وقع فيهما الكثير من الرسامين ممن جاءوا بعد ذلك ، كما حدد بمزيد من الدقة ما كان يعنيه بكلمة « ارتجال » . الخطر الأول كما أشار كاندنسكى هو « الاستخدام التجريدى الكامل للألوان فى شكل هندسى (وهو خطر تحول الصورة إلى مجرد زخرفة سطحية ، إلى تنسيق زخرفى محض » . لا أريد التوقف لمناقشة هذه النبوءة ، التى تحققت بصورة كبيرة بنمو فن لا تشخيصى أكاديمى . غير أننى أكتفى بأن أشير بشكل

(١٣) Kandinsky-Concerning The Spiritual in Art.

عابر إلى أن من أصعب واجبات النقد الفنى المعاصر التمييز بين الاستعمال البنائى والاستعمال الزخرفى للفن التجريدى . الخطر الثانى الذى ذكره كاندنسكى قد تكرر الوقوع فيه أيضاً – « وهو التوسع فى استعمال الألوان القريبة من الطبيعة مع الشكل المجرد (وهو خطر التخيل الضحل) » . لست على ثقة بما يعنيه كاندنسكى هنا : فى ملاحظة هامشية يقول : « إن المذهب الطبيعى الجديد لن يكون مماثلا للتجريد فقط بل هو مطابق أو تجسيد له تماماً » لكنى أعتقد – بناء على ما كتبه فى مكان آخر – أنه قصد أن يحذّرنا من العودة إلى الاستخدام الرمزى للألوان على النحو الذى ساد فى القرون الوسطى ، والذى يعد جوجان فى عصرنا الحاضر نموذجاً له .

صرح كاندنسكى بهذين التحذيرين ثم مضى فى الإدلاء ببيان لا يفسر فحسب نوع التصوير الذى كان يحاوله فى ذلك الوقت ، ولكنه أيضاً يتنبأ بالتطورات الأحدث فى فن التصوير التى هى محور اهتمامى الحالى . فهو يشير إلى أننا نجتاز فترة من أخصب العصور فى تاريخ الفن ، وأن الفنانين مندفعون بقوة قهرية هائلة ، هى بمثابة تعبير عن « ضرورة داخلية » . الأشكال الطبيعية التى كانت محور اهتمام الفن التقليدى تمثل عوائق تحول دون التعبير الحر عن هذه الضرورة الباطنة ولا مناص من طرحها جانباً . الاتجاهات البنائية الجديدة المتمشية مع قوة الدفع الباطنة عند الفنان – وهى ما نقتبس تسمية مستر إليوت لها وهى « العلاقات الموضوعية المتبادلة » ينبغى تنميتها . التكعيبية وهى التجربة التى كانت سائدة فى هذا الصدد ، فى الوقت الذى كتب فيه كاندنسكى ، كانت مرحلة انتقالية أخضعت فيها الأشكال الطبيعية إخضاعاً قهرياً للبناء الهندسى ، يقول كاندنسكى عن هذا المنهج ، إن الملموس فيه يشوش على المجرد ، كما يفسد المجرد فيه الملموس وبعبارة أخرى جاءت التكعيبية كحل وسط .

يستطرد كاندنسكى فيقول : إن الذى لا غناء عنه هو نوع من الفن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العين ، أشكالٌ (هيئات) تنبثق دون إشعار من اللوحة وليست تركيبات هندسية بيّنة . مثل هذه « التركيبات الخفية » قد تتكون من « أشكال عشوائية

فى ظاهرها » ، دون علاقة ظاهرة . غير أن الغيبة الظاهرة لمثل هذه العلاقة إنما هى دليل وجودها الباطنى ، والذى يبدو ظاهرة مفتقراً إلى التماسك قد يعبر عن انسجام باطنى . تلك الأشكال التى تبدو مترابطة « نوعاً ما » إنما هى فى الحقيقة متماسكة بدقة شديدة . ويختتم كاندنسكى قائلا : فى هذا الاتجاه يكمن مستقبل بنية الرسم .

على أن كاندنسكى حذّر قرّاءه من أن تحقيق علاقة موضوعية فى الرسم ليس بالأمر الهين . إن ذلك قد يتطلب تعاون « عوامل معقولة » ويعنى بتلك العوامل معرفة موضوعية بالصنعة وقد لا نحتاج إلى تذكير القارئ بأن كاندنسكى نفسه كان أستاذاً متمكناً فى كل الجوانب العملية لصناعة الصورة .

سيطر على تطور كاندنسكى ذاته عوامل « التعقل ، والوعى ، والتصميم » . تخلّى بالتدريج عن « التعبير التلقائى اللاشعورى الغالب للذات الباطنة للطبيعة غير المادية » ، إلاّ أن الحسابات ظلت قائمة ، فى المقال الذى أوردت من قبل بعض فقراته ، يقول مستر إيتنر : إن أحد الدروس الهامة التى نتعلمها من مجموعة مونتر هو « الإدراك بأن كاندنسكى صمم تكويناته بعناية فائقة . ومن الواضح أنه قبل أن يمس اللوحة بفرشاته كان فى مقدوره أن يرى بعين خياله هذه الهيئات بمنتهى الدقة ، فوحدة التفاصيل والمزاج الكلى كلاهما كان محدداً فى ذهنه من قبل بدقة بالغة . ويدهشنا أن نعلم أن الأشكال التى تبدو فى ظاهرها كأنما هى « محض مصادفة » مجرد اللطخ والخربشات ، إنما قد نشأت فى الحقيقة من دراسات دقيقة ؛ مادة مونتر تشتمل على رسوم ، التفصيلات فيها تبدو تافهة ، ولكن أجريت عليها التجارب المرة تلو المرة . لا شيء أبعد عن الحقيقة من النظرة التى ترى فى هذه التكوينات انغماساً مفرطاً فى تعبيرية انفعالية . وهى لا تشترك فى قليل أو كثير مع تلقائية الداديين أو مع ما يسمى الرسم الديناميكى . كان كاندنسكى ينشئ تكويناته وفقاً لمنهج ، مثله فى ذلك مثل أنجرز ورسومه اللا موضوعية أعمال فى التركيز الفكرى تستحق الإعجاب . ما كان لها أن

تتحقق لولا خيال بصرى غير عادى فى دقته . وذاكرة لا نظير لها فى استشفاف المرئيات » .

ربما يعجز هذا التعليق عن التمييز بين التفكير التخيلى والتفكير المنطقى . ومع أن منهج كاندنسكى كان مدروساً غير عشوائى ، فإنه لم يكن ملفوظاً يمكن التعبير عنه بالألفاظ . الخيال البصرى الدقيق يمكن أن تنشطه عمليات تشكّلية فى اللا شعور – والواقع أن مثل هذا الخيال الدقيق ضرورى لتحقيق هيئة الأشكال التى يوحى بها التخيل .

التعبيرية التجريدية

فى الوقت الذى كان كاندنسكى يؤلف كتابه « الانسجام الروحى »(١٤) – عام ١٩١٠ – كانت نظرية فرويد فى اللاشعور قد صيغت ، ولكن تطبيقها العام على المشكلات الثقافية لم يكن معروفاً .

نُشر « تفسير الأحلام »(١٥) لأول مرة بفيينا عام ١٩٠٠ ، ولكنه لم يحظ بشىء يذكر من الانتباه . وكتاب « الطوطم والتابو(١٦) (المحرم) » الذى استهل به فرويد التطبيق العام لنظريته ، لم ينشر حتى عام ١٩١٢ ، وهى نفس السنة التى نشر فيها كتاب كاندنسكى . أذكر هذه الحقائق لأبين أنه ليس هناك سبب معين يدعو كاندنسكى إلى استخدام المصطلحات التى نجدها الآن ملائمة جداً : وخاصةً مفهوم اللاشعور . فعندما يتكلم كاندنسكى عن « التعبير التلقائى اللاشعورى الغالب للذات الباطنة ، للطبيعة غير المادية » ، إنما يشير فى الواقع إلى ما نسميه الآن اللاشعور . ولكن ثمة بعض الإبهام عند هذه النقطة : فهل نقصد بأن عملية التعبير ذاتها لا شعورية – بمعنى أنها غير موجهة ، أو نقصد أن ما يُعبَّر عنه – وهو الذات الباطنة ، الطبيعة غير

(١٤) Kandinsky-Spiritual Harmony

(١٥و١٦) Freud-The Interpretation of Dreams-Totem and taboo

المادية – يتم على نحو لا شعورى ؟ لابد لنا اليوم أن نبين وجوه الاختلاف بين التلقائية أو الأتوماتية ، وهى عملية « إبراز » للمشاعر ، وبين ما هو سابق لهذا الإبراز ، وهو عملية « تشكيل » أو « إبداع » تحدث تحت مستوى اللاشعور .

ولكنّ كيف تجد مثل هذه المادة المشكّلة لا شعورياً سبيلها إلى التعبير؟ أكثر السبل المألوفة بالطبع هو سبيل الأحلام . كما أننا أيضاً نعبّر عن اللا شعور فينا عن طريق العادات ، والإشارات ، والتقلّصات اللاإرادية ، والعبارات المعتادة على ألسنتنا ، واللوازم اللفظية – وعن طريق العديد من الأشياء التى يكتشفها الطبيب النفسانى المحنك وحده . بيد أن هذه الطرق جميعها أساليب تعبيرية غير موجهة ، وما نحاول اكتشافه هو أن نعرف هل هناك طريقة ما نستطيع بواسطتها أن نزيد إدراكنا للأشكال الكامنة تحت مستوى الوعى. لكن ما هو تحت مستوى الوعى ليس عالماً بسيطاً من الأحلام يمكن حصر حدوده : بل إنه مِرْجل يغلى ، كما يسميه فرويد ؛ وما قد يطفو إلى السطح فى هذا المرجل لا يتحتم بالضرورة أن يكون من طبيعة مماثلة لما يغوص فى القاع . فهو أشبه بجحيم دانتى تنحدر فيه الدوامات إلى الأعماق ، حتى تضيع فى الظلام الشامل .

وما يطلع من هذا الجحيم قد يكون طيّباً أو خبيثاً – ليس هناك معيار أخلاقى للاشعور ؛ وقد يكون جميلا أو قبيحاً – ليس هناك معيار جمالى للاشعور ؛ وقد يكون شخصيًّا أو غير شخصى – ليس هناك انفرادية فى اللاشعور : نحن لا نحلم – وإنما نحن موضع الأحلام . لكن الشىء المهم من وجهة نظرنا هو أنه ليس هناك نظام طبيعى أو منطق فى اللاشعور – بل إن فيه شبكة ممتدة من العقد والمركبات ، لا شكل لها ولا تكوين يثير. عندما يطلع اللاشعور إلى مستوى الشعور – وتذكُّر الحلم هو جهد شعورى واعٍ – عند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلا ذا دلالة ، ويمكن نتيجة لذلك أن يطلق ردود فعل عاطفية عندما نتأملها .

وبرغم أن اللاشعور يسيطر على حياتنا الشعورية (الواعية) إلى درجة لا ندركها تماماً ، فإنه يتكيف – بمعنى أنه يلائم نفسه بحيث يتقبله وعينا – عن طريق عملية أطلق عليها فرويد مبدأ الواقعية . كان جُل تفكير فرويد منصرفاً إلى المواءمة بين الغرائز الجنسية وتقاليد المجتمع أى الأخلاقيات . لا أعتزم أن أفند الجنسية الشمولية فى نظرية فرويد : فلا يهم من وجهة نظرنا حاليًّا إذا كانت الأشكال التى تبرز من اللاشعور جنسية أو غير جنسية : اهتمامنا مقصور على تكوينها (أو وحدتها الجشطلتية) Gestalt ، الحقيقة التى نبدأ منها كفنانين هى وجود « ضرورة باطنة » ، « رغبة عميقة » : إرادة قهرية تسعى إلى التعبير عن شيء لا نعرف ما هو ؛ وما نسعى إليه كفنانين هو شكل ملموس – وحدة فى اللون ، أو الصوت ، أو حتى فى الكلمات – تتجاوب مع هذه الحاجة ، وتدعنا – بتجسيمنا لها ، وتحديدها وتوضيحها – فى حالة من السكينة الباطنة والاتزان النفسى .

تلازمنا هذه الرغبة للتعبير منذ أن نولد – فالطفل يصيح بعد أن يولد ، ويبدأ فى التعبير عن حاجاته الداخلية بمئات الطرق . صحيح أن أغلب هذه الاحتياجات جسمانية ، إمعائية ، إفرازية ؛ لكنها أيضاً انفعالية – كالحاجة إلى الحب مثلا ؛ ثم إننا ندرك الآن أن أصغر طفل مبدع فى حدود وسيلته التعبيرية الخاصة . أقصد بهذا أن ثمة – منذ البداية – رغبة فى اكتشاف علاقة موضوعية – شيء خارجى نبتكره ، ونتملكه ، ونعتز به ، ونصل بينه وبين حالاتنا الشعورية الغامضة . يذكر أتباع فرويد أن براز الطفل هو أول تعبير من هذا النوع – أشياء يقول عنها فرويد إنها « لا تُشعر الطفل بالاشمئزاز ؛ فهو يقدرها كجزء من جسمه ولا يرغب فى التخلص منها ، ويستخدمها كأول « هدية » يخص بها أولئك الذين يقدرهم تقديراً خاصًّا »[١٧] هذا

---

(١٧) «محاضرات تمهيدية» (١٩٢٢) Introductory Lectures, 1922, p. 265.

النوع من النشاط التعبيرى سرعان ما يكبت ، وتظهر بدلا منه أنشطة مختلفة ، معظمها فى شكل ألعاب [١٨] .

التخطيط بالقلم منشط طبيعى عند الأطفال ، قامت أخيراً مدرسة أمريكية ، هى السيدة رودا كيلوج ، بدراسة لأكثر من مائة ألف رسم من رسوم لأطفال تتراوح أعمارهم بين عامين وأربعة أعوام . ووجدت أن هناك نمواً متتابعاً واضحاً من التخطيط بالقلم إلى الرسم ، وأن ذلك التخطيط ليس نشاطاً عشوائيًّا كما كنا نظن . واستطاعت أن تميز عشرين نوعاً أساسيًّا من التخطيطات ، يُرى العديد منها مختلطاً فى أى نموذج واحد من أنشطة الطفل المبكرة فى التخطيط . ومن هذه الأخلاط التخطيطية تبرز ستة رسوم رئيسية (هى الصليب اليونانى ، والمربع ، والدائرة ، والمثلث ، والمساحة الغريبة الشكل ، والصليب المنحرف) . هذه التخطيطات الرئيسية يصعب تمييزها فى البداية فى أى مساحة ذات تخطيط مشوش ، ولكنها تبدأ فى الظهور بوضوح يزداد شيئاً فشيئاً ، ثم تترابط بعد ذلك — فالصليب اليونانى يرتبط بالصليب المنحرف ، أو بالمربع ؛ وتتجمع الدوائر وترتبط بالمربعات والصلبان ، وما يبرز فى النهاية هو ذلك الطراز النموذجى الأصلى ، المسمى المندالا ، الذى يتمثل مرسوماً فى شكل صليب داخل دائرة . من هذا الشكل المجرد البسيط ، وبتنويعات متدرجة ، تظهر طائفة من الرموز المصورة .

لست أذكر هذه الحقائق لفائدتها التربوية ، دون تقليل لأهمية ذلك ؛ وإنما لأبين أن طريق التطور الذى سار فيه الفنانون الذين نحن الآن بصددهم هى فى الحقيقة نفس الطريق فهم يبدءون بتخطيطات أساسية ، وبعد تهذيبهم لها وتركيزهم عليها ، يستخلصون من غموضها الأولى شكلا نموذجيًّا رئيسيًّا . ومن الممكن أن نجد بين

(١٨) كون مثل هذه الطرق فى التعبير بدائل للبراز لا يعنى أنها تطور من البراز . فالبراز يستخدم لأنه شىء موجود ، ولأن الطفل لم يكتسب بعد التناسق العضلى اللازم لوسائل تعبيرية أخرى . ولكن عندما يستطيع الطفل بين الثانية والثالثة من عمره أن يمسك بالقلم ويحركه على الورقة معبراً عن احتياجاته الداخلية بعلامات منظورة قابلة للنمو والتطور ، فإنه عند ذلك يكتسب وسيلة تعبيرية جديدة كل الجدة .

الأشكال التخطيطية التى ينتجها الأطفال تلقائياً ، نماذج أولية لمعظم أنماط التصوير المعاصر التى نحن بصددها الآن . وبالرغم من أن بعض هذه اللوحات ذات طابع خطى مقصود (كأعمال هارتونج Hartung ، وماتيو Mathieu ، وسولاج Soulages ، وكلاين Kline ، فإنه لا يترتب على ذلك أننا نستطيع رفضها على أنها عبث أطفال الأمر لا يقتصر على وجود اختلاف فى درجة المهارة وإتقان المعالجة ، ولكن أيضاً يتدخل فيها ، كما سوف أوضح ، عنصر من التوجيه والتحكم والعامل الشخصى .

التصوير الديناميكى

هناك درجات بل اختلافات نوعية من التلقائية . فنشط الأحلام كما أشرنا غير مرة لا يمكن اعتباره بدقيق العبارة تلقائياً ؛ إذ يسبق الأحلام وجود عقد نفسية أو ضغوط جسمانية ،قد يكون ظهور الحلم « تلقائياً » بمعنى عدم تدخل الإرادة الواعية –كان ذلك هو المثل الأعلى عند السيرياليين . تخطيط الأطفال تلقائى لكن بمعنى آخر – فهو نشاط لقوة محركة لا تحكم فيها ، ومع ذلك قد يتطور فى شكل له دلالة رمزية.فسر بعض السيرياليين– وخاصة أندريه ماسون André Masson وجون ميرو Joan Miro – التلقائية على هذا النحو . هذا التصنيف الفرعى من السيريالية هو الذى أدى إلى ظهور حركة جديدة فى الولايات المتحدة أطلق عليها اسم الرسم الحركى أو الديناميكى .

يمكن مقارنة هذا النمط من التلقائية بنوع دقيق متقن من التخطيط – كالخط الشرقى مثلا ، وقد كان للخط الشرقى بالفعل تأثير مباشر على فنانين من طراز هنرى ميتشوHenry Michaux ومارك توبىMark Tobey. لكن الخط حتى بصورته الأولية فى كتابتنا الأبجدية ، يمثل مهارة نامية : فهو ليس تلقائياً إلا بمعنى معين وهو أننا قد

نسينا عملية التعليم . فإذا كان توقيع الإنسان الراشد تلقائياً ، يمكن القول بأن تخطيط الطفل غريزى .

التخطيطات العشوائية التى مارسها ماسون حوالى عام ١٩٤١ ، وهو العام الذى هاجر فيه إلى الولايات المتحدة ، إن هى إلا خط منمق ، يدل على تدريب طويل فى استعمال الفرشاة ؛ كذلك كانت المرتجلات المبكرة لكاندنسكى . وعندما بدأ جاكسون بولوك يرسم بأسلوب ماسون وميرو ، كان بذلك يتبنى الأسلوب المنمق لمن سبقوه ، ولم يكن فى منشطه هذا سذاجة أو تشابه لرسم الأطفال . تتمثل أصالته كما أشار إليها هارولد روزنبرج[١٩] ، فى كونه أكثر من إشاراته الخطية بدرجة كبيرة حتى أصبحت اللوحة أشبه « بمسرح للحركة والتمثيل – بدلا من أن تكون حيزاً يرسم فيه شيئاً أو يعيد التصميم أو « يعبر » عن شيء كائن أو متخيل . الذى يظهر على اللوحة لم يكن صورة بل حدثاً » . ولم يعد الهدف هو « التعبير عن الذات » أو حتى العرض التلقائى لعناصر شكلية من أصل لا شعورى : « الرسم الجديد هو من نفس المادة الميتافيزيقية ككينونة الفنان » ، على هذا النحو يمكن تجنب نقد هانا أرندت Hannah Arendt[٢٠] : « يُعنى الرسم الديناميكى بإبداع الذات أو بالتعريف بها أو التسامى بها ، ولكن هذا يفصلها عن « التعبير الذاتى » الذى يفترض فيه قبول الذات على ما هى عليه ، بجرحها وسحرها » .

لم تعد الضرورة « داخلية » ، أو « روحية » بالمعنى الذى استخدم فيه كاندنسكى الكلمة . قد يرى هارولد روزنبرج أن الإشارة الناتجة لم تعد جمالية – « الشكل ، واللون ، والتكوين ، والرسم ، كلها عوامل ثانوية يمكن الاستغناء عن أى واحد منها . . . » . هذا التعميم غير مقبول من كل أولئك الذين أطلق عليهم رسامون

---

(١٩) «مذهب التصوير الجديد» نيويورك ١٩٥٩ .

Harold Rosenberg-The Tradition of the New-New york, 1959.

(٢٠) انظر الفقرة الأخيرة من الباب السابق عن «التعبيرية» بالفصل الثالث .

ديناميكيون ؛ فعملهم فى النهاية مختلف مثل شخصياتهم ، وقد يميل المراقب المستقل أن ينتهى إلى الرأى الذى انتهى إليه ألفريد بار Alfred Barr وهو أنهم « على الرغم من تصلّبهم فإن أتباعهم يزدادون عدداً ، ولعل ذلك راجع فى الأغلب إلى أن لرسومهم طاقة حسية ، انفعالية ، جمالية ، وصوفية أحياناً ، وأن هذه الطاقة تؤثر وتكتسح »[(٢١)].

سحابة عدم الدراية

قلت إن فرويد وصف اللاشعور بأنه مرجل يغلى . وهذا المرجل من الناحية البصرية يمثل سطحاً جياشاً تظهر فيه من حين لآخر أشياء ذات شكل محدود تطفو لحظة ثم تغطس . بعض من أشرت إليهم من الرسامين يحاول فيما يبدو التعبير عن هذا السطح الفائر . يمكن القول بصفة عامة أن الفنان الأوربى « التاشى » أو الذى يرسم بطريقة البقع ، على قدر تميزه عن الرسام الأمريكى « الديناميكى » ، لا يتجه فى عمله نحو تحديد الذات بقدر ما يبحث عن صورة تنكرية لها : فهو يعتقد أنه يصور حقيقة موضوعية ، ليس هو منبعها وإنما هو قناة الاتصال بها . فهو يتحايل فى معالجته « البقعة » أو التاشة ، حتى تبدأ فى التجاوب مع حدسه لهذه الحقيقة الموضوعية . لكن هذه الحقيقة ليست ثابتة بصفة مستديمة .

عنوان لرسالة القرن الرابع عشر الصوفية « سحابة تحجب نور العلم » يصلح لبعض صور سام فرنسيس Sam Francis أو مارك توبى Mark Tobey . لكن السحب تتحرك وتتخذ أشكال دوامات وأخرى أكثر وضوحاً وهى « الأشكال التى تحوّم فى فيافى الفكر » . الشاعر كما يقول شيللى يستمد إلهامه من بانوراما كونية متغيرة ، من « عنصر لا حدود له » تجول الأشكال فى آفاقه « كما السحاب بلا كبْت ولا قيد » .

---

(٢١) من مقدمة فى « التصوير الأمريكى الجديد » لكتالوج معرض أقامه البرنامج الأول لمتحف الفن الحديث . نيويورك ١٩٥٩ .
The New American Painting N.Y., 1959

استخدم كاندنسكى تعبيرات مشابهة – فهو يتكلم عن « سيمفونية الأشكال التى تنشأ من الصخب الهيولى المبهم للعناصر الكونية الذى نسميه موسيقى السموات » . آخر صورة عن الكون قدمها لنا علماء الفلك تكشف لنا عن تفجّر مادى لا حدود له ، حالة من الخلق والدمار المتصلين ومع ذلك نكتشف بداخلها نويات الشكل والبناء وعناقيد النجوم والعوالم المحدودة ، وسط هذا الموكب اللانهائى للأشكال البالغة حد الكمال .

نمط الفنان الذى نبحث فى أمره الآن دائب البحث عن أشكال مماثلة خلف حجاب الوعى ، عن أشكال لا يهم أن يكون لها دلالة تمثيلية أو لا يكون ، أشكال يمكن التقاطها من المرجل الذى يغلى بالجزئيات النفسانية . مثل هذه الأشكال لا يلزم أن تكون مجازية تشخيصية : بل الاحتمال الأكبر أن تكون فاقدة الشكل ، (أو وحدات جشطلتية) . كلما تغلغلنا داخل السحابة التى تحجب نور العلم ، عن طريق التأمل والحدس ، قل احتمال عثورنا على أشكال وصور من عالم اليقظة . إذ تنفذ إلى « غشاء من الأشكال خال من الوحدة الجشطلتية » ، كما أسماه أنطون إهرنزفايج Anton Ehrenzweig ، غشاء لم تتشكل فيه بعد هيئة ، ولا يكتسب شكلا ومدلولا إلا عندما تتجلّط ، إذا استعرنا اللفظ ، المادة الأولية على لوحة الفنان فى عملية التصوير . فهو يبحث عن حدود إدراكه الطفيف وفرشاته فى يده : يأخذ يحرك اللون إلى أن يبدأ شكل له دلالة فى الظهور . قد ينبثق هذا الشكل على الفور ، أو قد يواصل الفنان سحبه ببطء من وسط السحابة التى تحجب النور ، من فيافى الفكر . كيف يدرك الرسام أنه وقع على شكل له دلالة ؟ لماذا يتوقف عند لحظة ما صائحاً : وجدتها ! ولماذا يكون لأحد الأشكال دلالة أكثر من غيره ؟ أعتقد أننا لا نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة الآن بأكثر من القول : أن هذه الأشكال عند العثور عليها تكون قوية فعالة – فهى تمارس سلطاناً ، أولا وقبل كل شىء على الفنان ، ثم بعد ذلك عند العرض على المشاهد .

لتفسير هذا السلطان نعود إلى كلمة « السحر » . وهى ليست كلمة تستخدم لدلالتها على قوى غيبية أو عوامل روحية لا توجد على التحقيق فى أعمال المصورين الذين نتحدث عنهم . ولكنى أعتقد أن من حقنا أن نستعين بفكرة الشكل النموذجى الأصلى ، أو بعبارة أخرى ، عملية التبلور التى تحدث دون تدخل الإرادة الواعية ، وتترك لنا شكلا معقداً بدرجة ما ، يخاطبنا ويناشد فينا أسباباً مجهولة بدرجة ما . أقول « مجهولة بدرجة ما » لأنه بالرغم من أن من الممكن أحياناً أن نقرأ رمزية جنسية فى هذه الأشكال ، فإن الوظيفة الرمزية للأشكال تظل فى معظم الحالات غير محددة .

أود الإشارة إلى أنه لا داعى لأن نبحث فى شىء من القلق عن تفسير لمثل هذه الأشكال . ففى استطاعتنا أن نتذوق الأعمال الفنية للمكسيك أو لبيرو دون أن تكون لنا دراية بالوظيفة الرمزية لهذه الأعمال فى العقائد البائدة لهاتين الحضارتين . ويمكننا أن نعجب بالأعمال الفنية فى عصر ما قبل التاريخ وفى بلاد الشرق ونحن أيضاً نجهل معناها وغرضها . من بين هذه الأعمال أشكال نموذجية أصلية أو طُرُز بدائية قديمة ، تلقى لدينا القبول بفضل تكوينها المتناسب وانسجامها ، وأيضاً لأن للأشكال ذاتها طاقة خفية تسمو على الواقع ولا تمتّ للجمالية . قد يكون الانطباع الذى تخلقه ذا صفة حيوية من بعض الجوانب ؛ ولكن علم الأجناس البشرية قد زودنا أيضاً بكلمة « حيوية المادة »[٢٢] ، وأنا أفضلها على كلمة « السحر » لأنها لا تتضمن بالضرورة قوة غيبية تؤثر فينا ، ولكنها تعنى فقط مجرد وجود صفة حيوية أو « روح » فى الكائنات . أكرر هنا أننى لا أشير إلى استخدام مصطلح أنثروبولوجى على إبداعات الفنان الحديث : فالصفة الحيوية التى تنطوى عليها هى صفة خاصة بالفنان – حيوية مستلهمة من أنفاسه ، وطلّع كيانه الروحى . أنا شخصياً أفضّل من بين الكلمات العديدة التى يقترحها النقاد والفرنسيون منهم خاصــة ، فى وصف الأشكال ذات « الحيوية » المادية كلمة « حضور » – فهى تدل على وحدة شكلية (جشطلت) ذات شخصية متميزة . صورة

---

(٢٢) Animistic

من عمل فوتربيه Fautrier أو ڤولز Wols أو سام فرنسيس Sam Francis قد تكون غير محدودة ، لا تكاد تُعرَّف : إذ هي تجلّط لبقع غير منتظمة تكاد تخلو من خط خارجي يحددها ، سوى حافة اللوحة . ومع ذلك ينبثق من خلال سطحها البركاني حضور ظاهر . هناك على القمر إنسان !

خاتمة

من الضرورى أن نختتم هذا الفصل (وبه تمام الكتاب) بملاحظة تحذيرية . لقد تحدثت عن التلقائية وربما أكون قد أعطيت انطباعاً بأن إنتاج صور من النوع الذى ذكرته لا يحتاج من المرء إلى أكثر من أن يمسك بفرشاة ألوانه فى يده ويعتمد على حسن حظه فى النجاح . وهذا بعيد عن حقيقة الحال . . فالرسم ما يزال صناعة ، تقنية تحتاج إلى إتقانها ، وحصيلة للتدريب المنظم . وقد ذكرت أن كاندنسكى الذى ربما اعتُبر الأستاذ الأول لهذه المدرسة الجديدة فى الرسم ، كان على دراية واعية بصناعته : فصوره تكشف عن مهارة فائقة ، وعلم غزير . ويمكن أن نقول نفس الشىء عن كلى وبيكاسو . لا مفر فى الفن من توافر ظروف قليلة ، ولكنها كثيرة المتطلبات ، يتوقف عليها فعالية الوسيلة المستخدمة . الغاية قد تحدد الوسيلة التى يحتمل أن يرفضها عصر آخر : فنحن لم نعد نقدّر السطوح الملساء التى تشبه طلاء المينا ولا درجات اللون ذات الحلاوة المنسجمة .

النشاز والتعارض قد أصبحا اليوم عنصرين أساسيين فى تجربتنا الجمالية . ولكن على الفنان دائماً أن يجهز نفسه بأوفى ما يستطيع من عُدة ؛ فمن الأمور الجوهرية ألا تُعوق البلادة أو نقص الكفاية منهجاً إجرائياً يُعنى بملاحظة تسجيل أدق إلهامات الحس . ربما كانت « الضرورة الباطنة » هى مفتاح السر فى الفن المعاصر ؛ ولكن هذه الضرورة الباطنة تقابلها ضرورة ظاهرة وهى ببساطة ضرورة الاتصال بالغير بأقصى شدة ؛ والفن هو التوفيق بين هاتين الضرورتين .

قائمة اللوحات

١٧ – **بيكون** : الصلب

١٨ – **أرنست** : زوج لأشكال حيوانية رمزية

١٩ – **بيكاسو** : رأس امرأة

٢٠ – **مارينى** : راكب الحصان

٢١ – **مور** : الملك والملكة

٢٢ – **ميرو** : امرأة جالسة

٢٣ – **كالدر** : الأخطبوط

٢٤ – **آرب** : جذع

٢٥ – **مور** : جسم مستلق

٢٦ – **بيكاسو** : ذات المروحة

٢٧ – **بيكاسو** : صورة ڤولار

٢٨ – **ماركوسيز** : أشخاص حول منضدة

٢٩ – **دوشام** : الملك والملكة والعاريات

٣٠ – **جونزالى** : تكوين

٣١ – **شويترز** : صورة وردية داكنة

٣٢ – **نيكلسون** : لوحة بارزة ملونة

٣٣ – **موندريان** : تكوين ب باللون الأحمر

٣٤ – **جابو** : إنشاء

٣٥ – **بيڤسنر** : إنشاء منحرف

٣٦ – **برانكوزى** : سقراط

٣٧ – **جاكومتى** : شخصية

٣٨ – **بيكاسو** : محفظة الموسيقى
٣٩ – **هيبويرث** : نحت
٤٠ – **ليستركى** : تاتلان يعمل فى التمثال الدولى الثالث
٤١ – **بازمور** : إنشاء مركب
٤٢ – **مالفتش** : امرأة تحمل الدلاء
٤٣ – **ديلوناى** : خرافة
٤٤ – **جريس** : مهرج يعزف على القيثارة
٤٥ – **جليز** : تكوين
٤٦ – **كاندنسكى** : أمام وخلف
٤٧ – **كلى** : منظر جبلى مبهج
٤٨ – **شاجال** : ليلك فوق النهر
٤٩ – **دى كيركو** : مخ الطفل
٥٠ – **ماجريت** : النموذج الأحمر
٥١ – **ديلقو** : السجين
٥٢ – **ماسون** : معركة الأسماك
٥٣ – **دالى** : تكوين
٥٤ – **متّى** : دوخات إيروس
٥٥ – **جوركى** : الملل
٥٦ – **بولوك** : طوطم (الدرس ١)
٥٧ – **توبى** : شعائر الفضاء
٥٨ – **تانجوى** : انقراض الأنواع

٥٩ – **آرب** : قناع

٦٠ – **فرنسيس** : صورة

٦١ – **هارتونج** : ت ٨١٦

٦٢ – **دوبوفيه** : شخص يحمل مظلة

٦٣ – **دى كوننج** : تكوين

٦٤ – **سولاج** : صورة

٦٥ – **كلاين** : صورة

٦٦ – **دى شتايل** : تكوين

٦٧ – **تابيز** : صورة بارزة

٦٨ – **بورّى** : خطوط عريضة

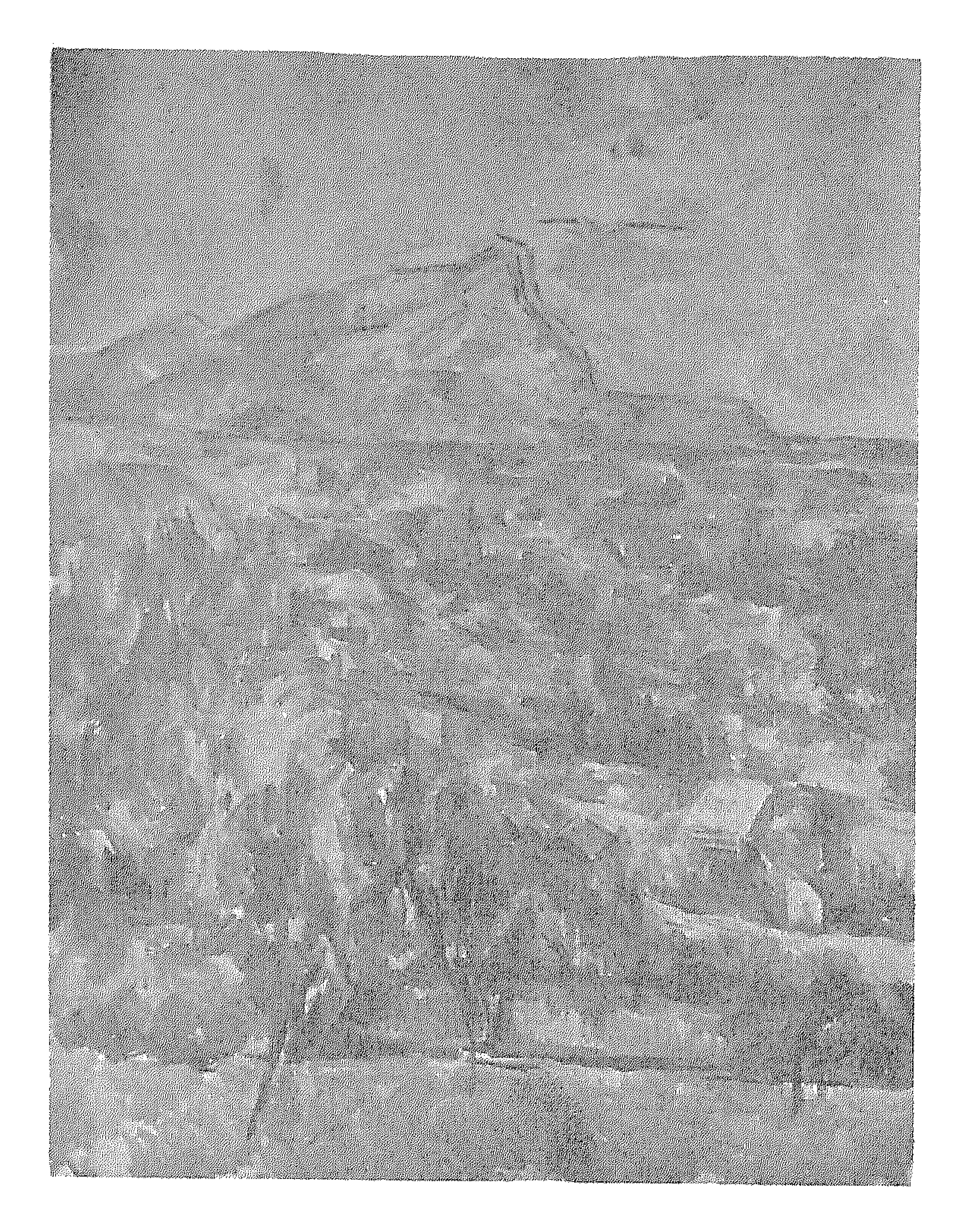
٦٩ – **ريوبيل** : ترميم

٧٠ – **شادويك** : رقص

٧١ – **جاكوميتى** : رجل يشير

٧٢ – **ارميتاج** : رولى بولى

اللــوحــات



١ - سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

جبل سانت فكتوريا ١٩٠٤ - ١٩٠٦

تصوير أليكس ريد وليفيفر ليمتد



٢ – سيزان

صبى يرتدي قبعة من القش

تصوير فلد شتين



٣ – هنري ماتيس (١٨٦٩ – ١٩٥٤)

صورة فتاة فى ثوب أصفر ١٩٢٩ – ١٩٣١

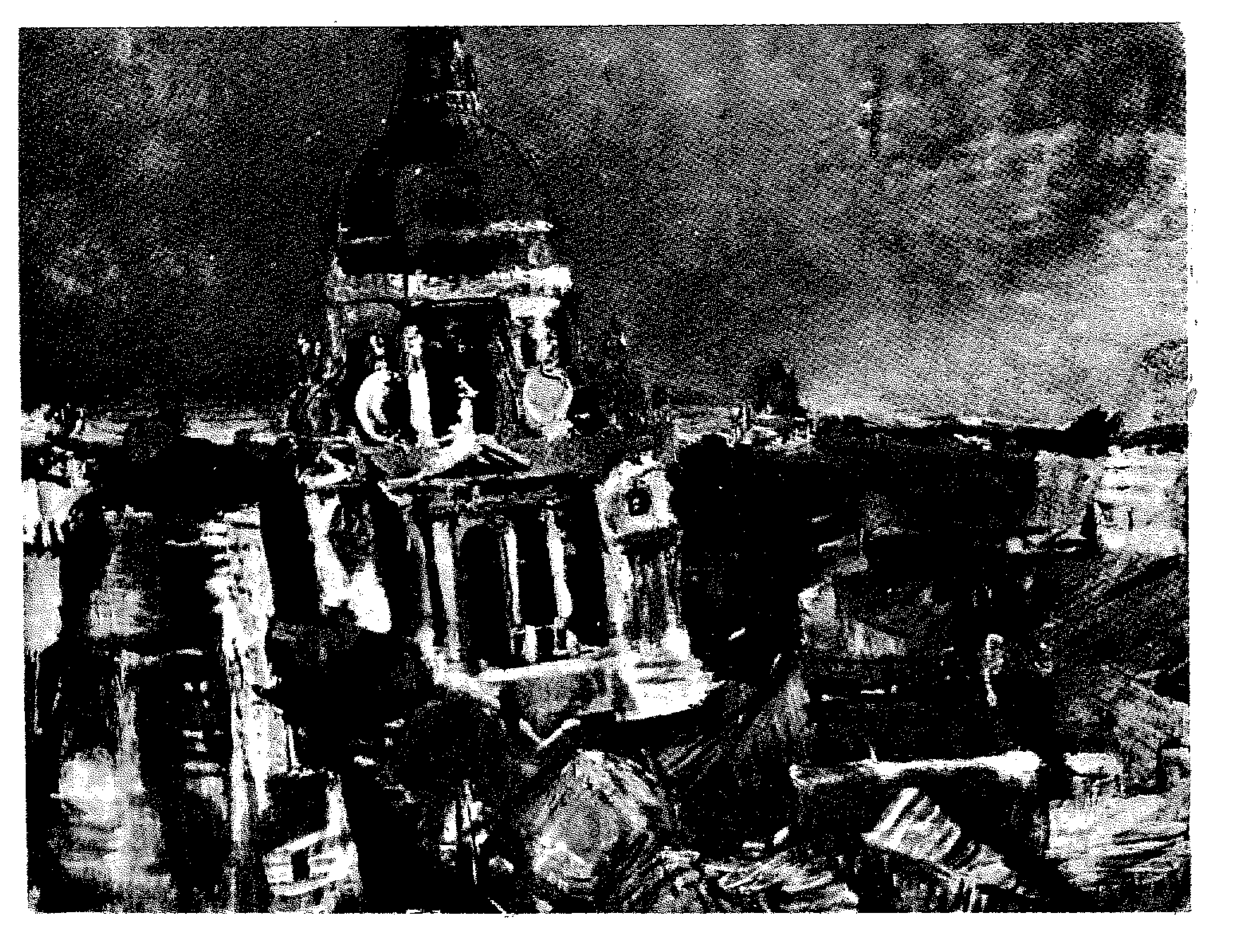
مجموعة إيتاكون ، متحف الفن ، بالتيمور ، الولايات المتحدة



٤ – إدوارد مانش (١٨٦٥ – ١٩٤٤)

منزل تحت الأشجار ١٩٠٥

متحف فولكفاتج ، إيسين



٥ – أوسكار كوكوشكا

سانتا ماريا ديلاسالوتى ١٩٢٨

مجموعة مدموازيل لنداور ، باريس



٦ – أندريه ديران (١٨٨٠ – ١٩٥٤)

صورة مدام رينو ١٩٣٠

تصوير اليكس ريد وليفيفر ليمتد



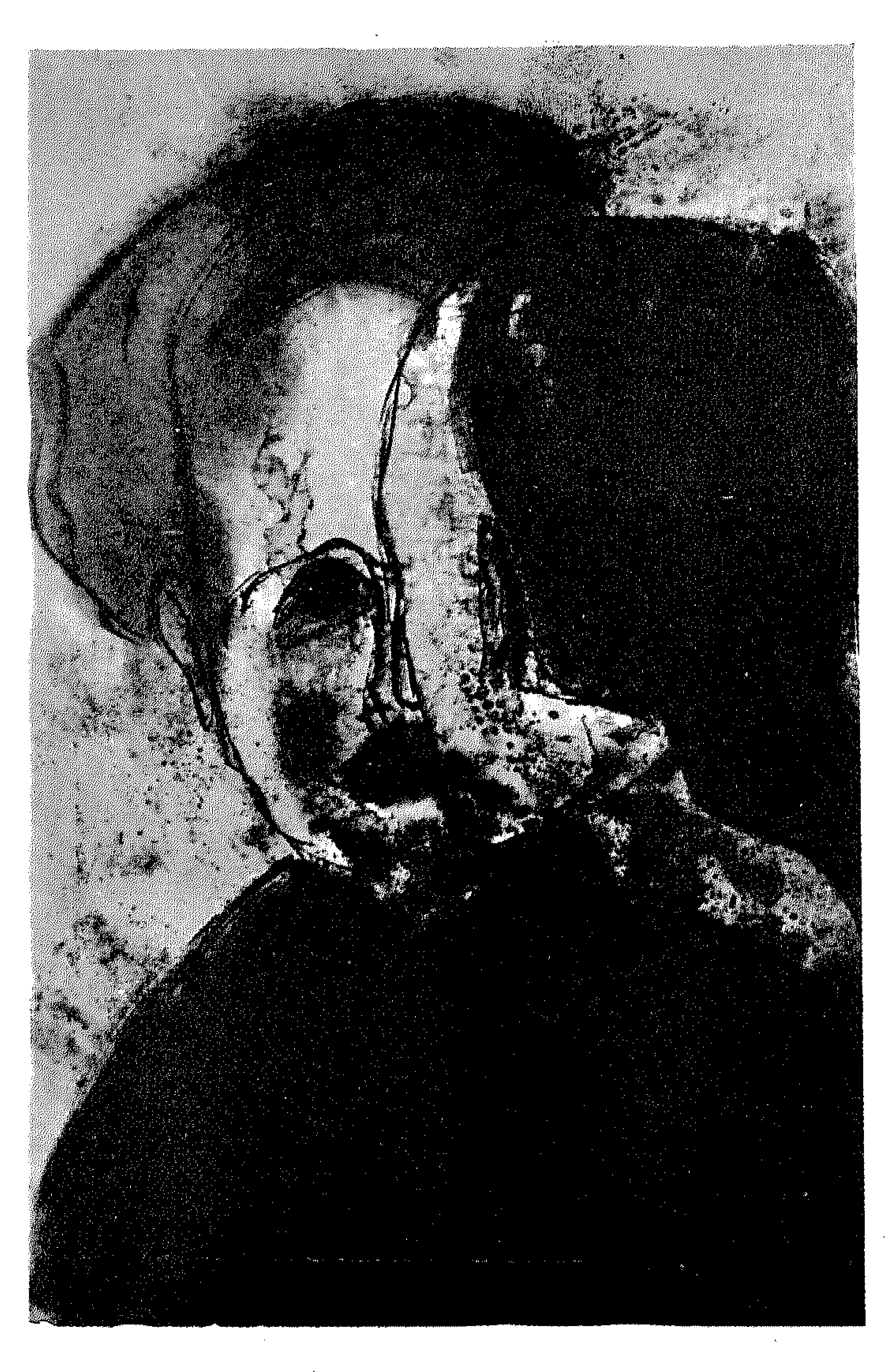
٧ - جورج روو (١٨٧١ - ١٩٥٨)
رأس مهرج ١٩٣٠



٨ - حايم سوتين (١٨٩٤ - ١٩٤٣)

وصيفة الشرف

مجموعة بول جيوم

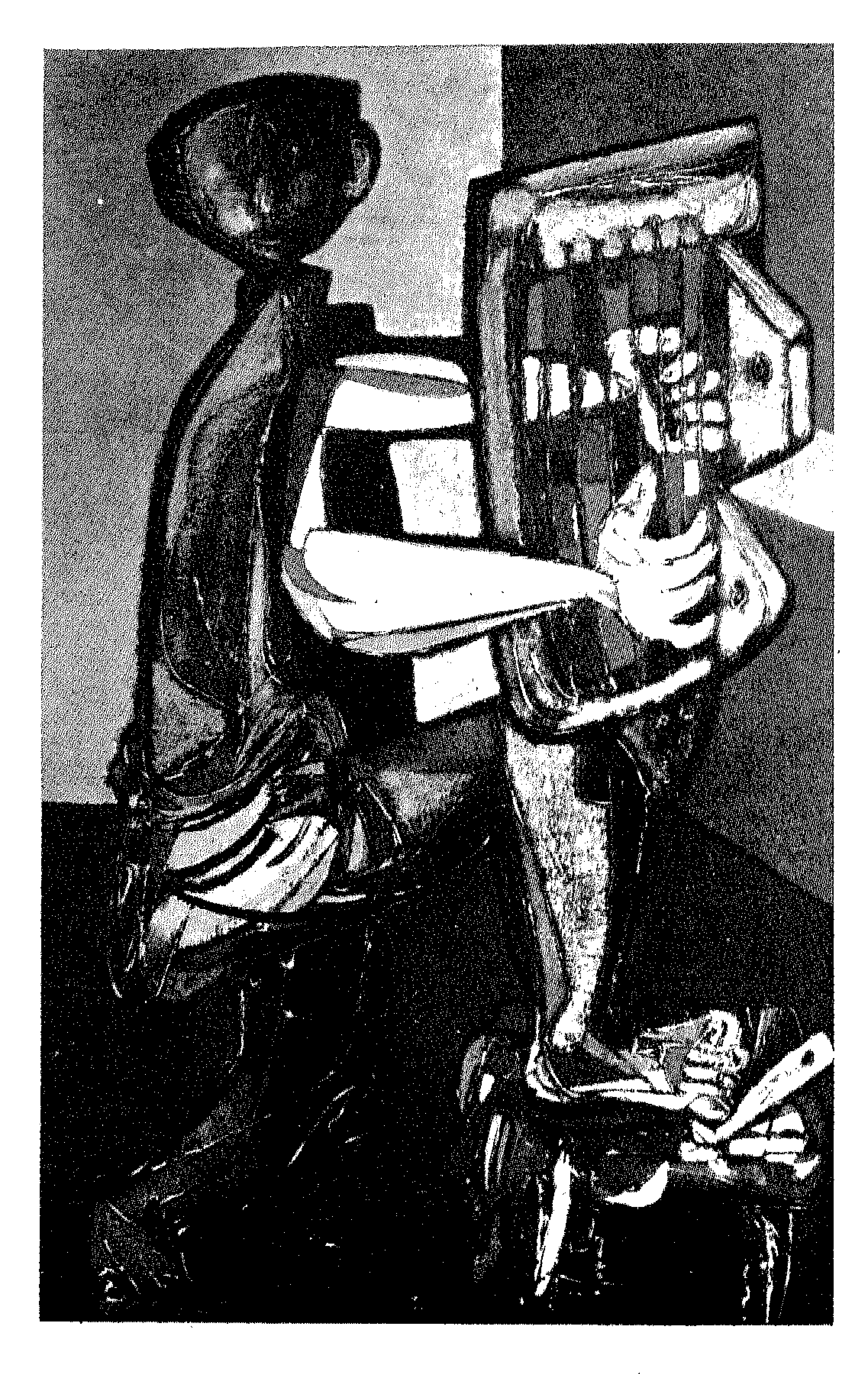


٩ - إميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦)
ألوان مائية ١٩٣١



١٠ – كونستات پرميك (١٨٨٦ – ١٩٥٢)

جامعو الحصاد ١٩٢٩



١١ - يانكل ادلر (١٨٩٦ - ١٩٤٩)

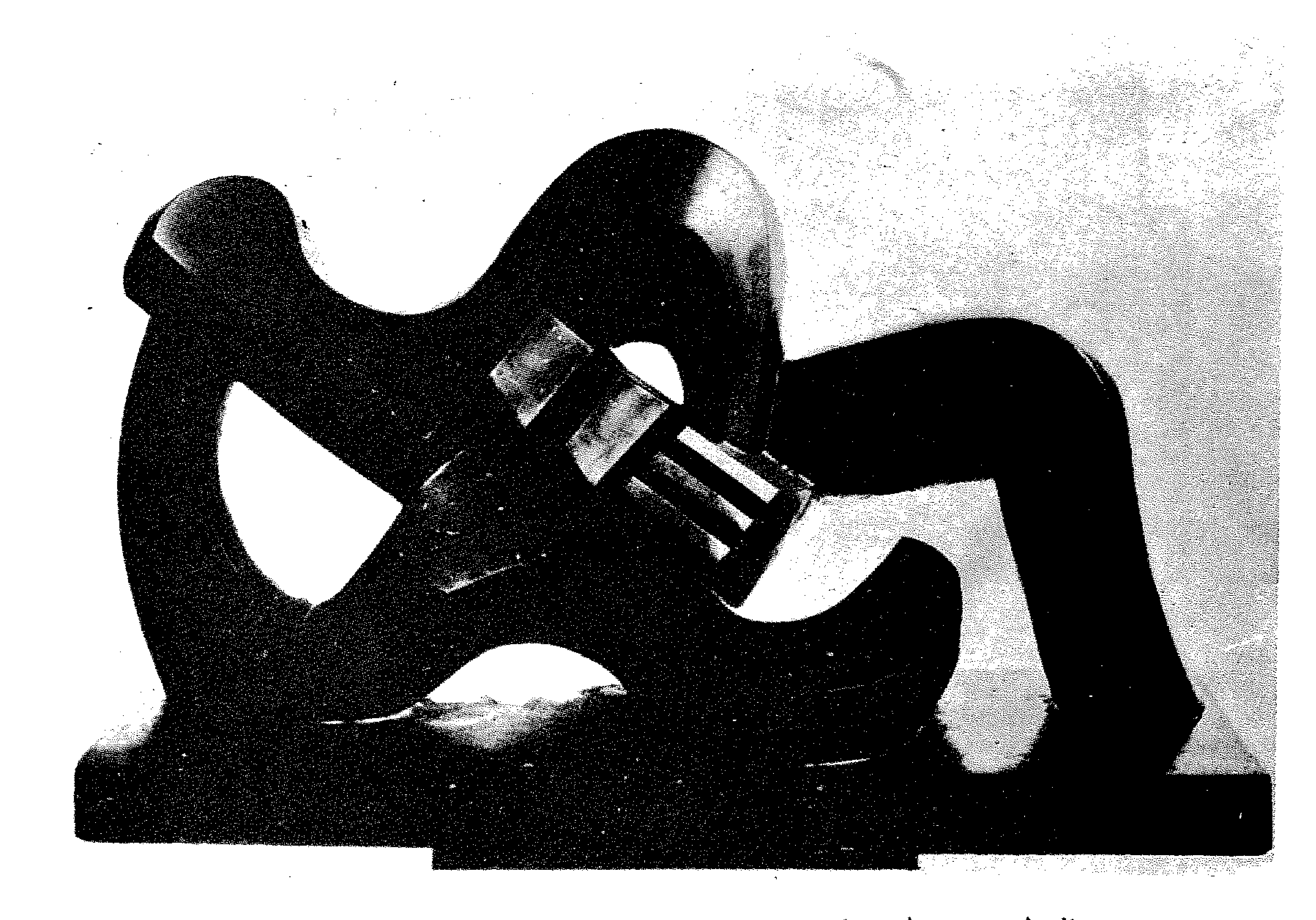
داود ١٩٤٥



١٢ - ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠)

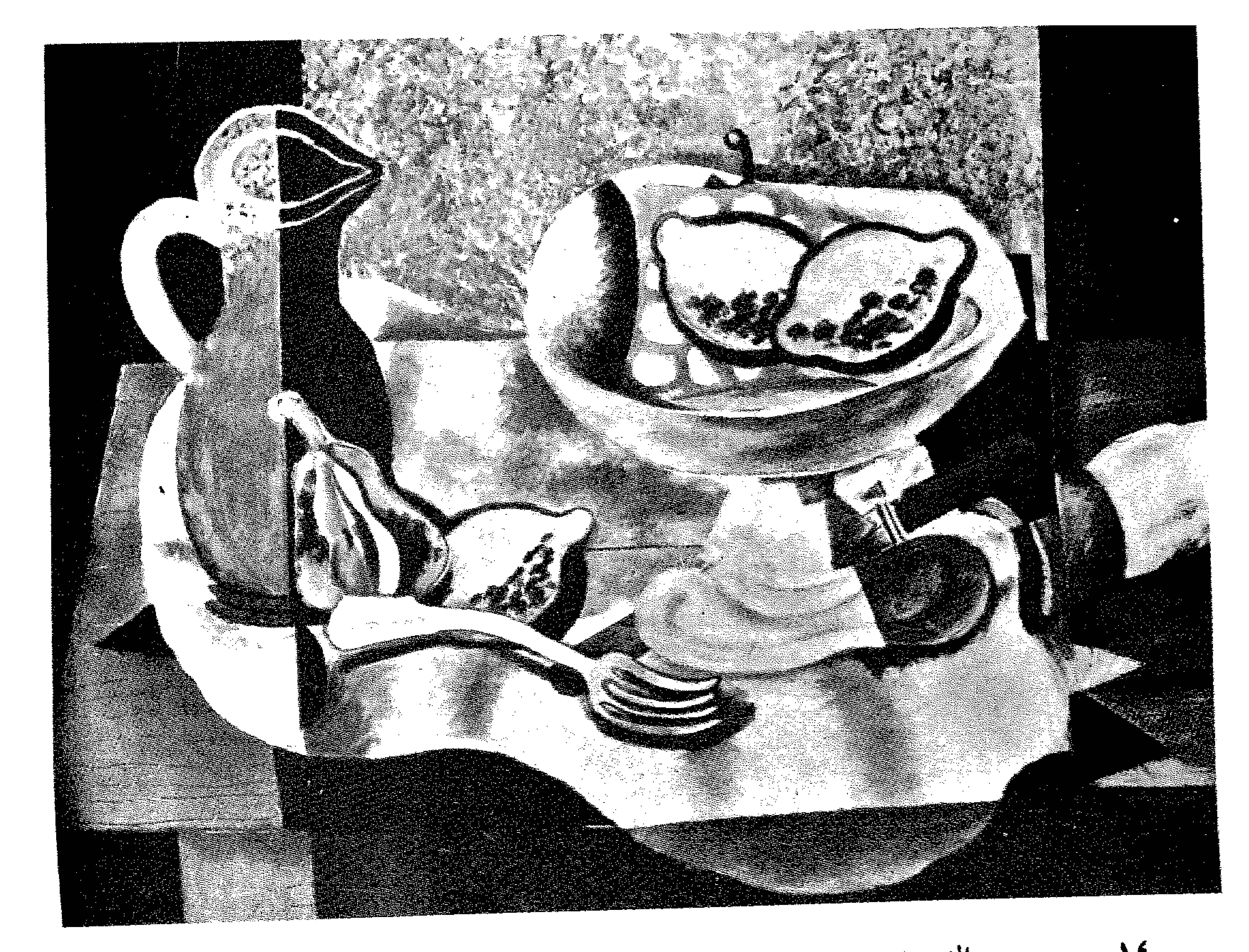
عارية ١٩٢٩

مجموعة رودلف فون سيمولين



١٣ – جاك ليبشيتز (ولد ١٨٩١)

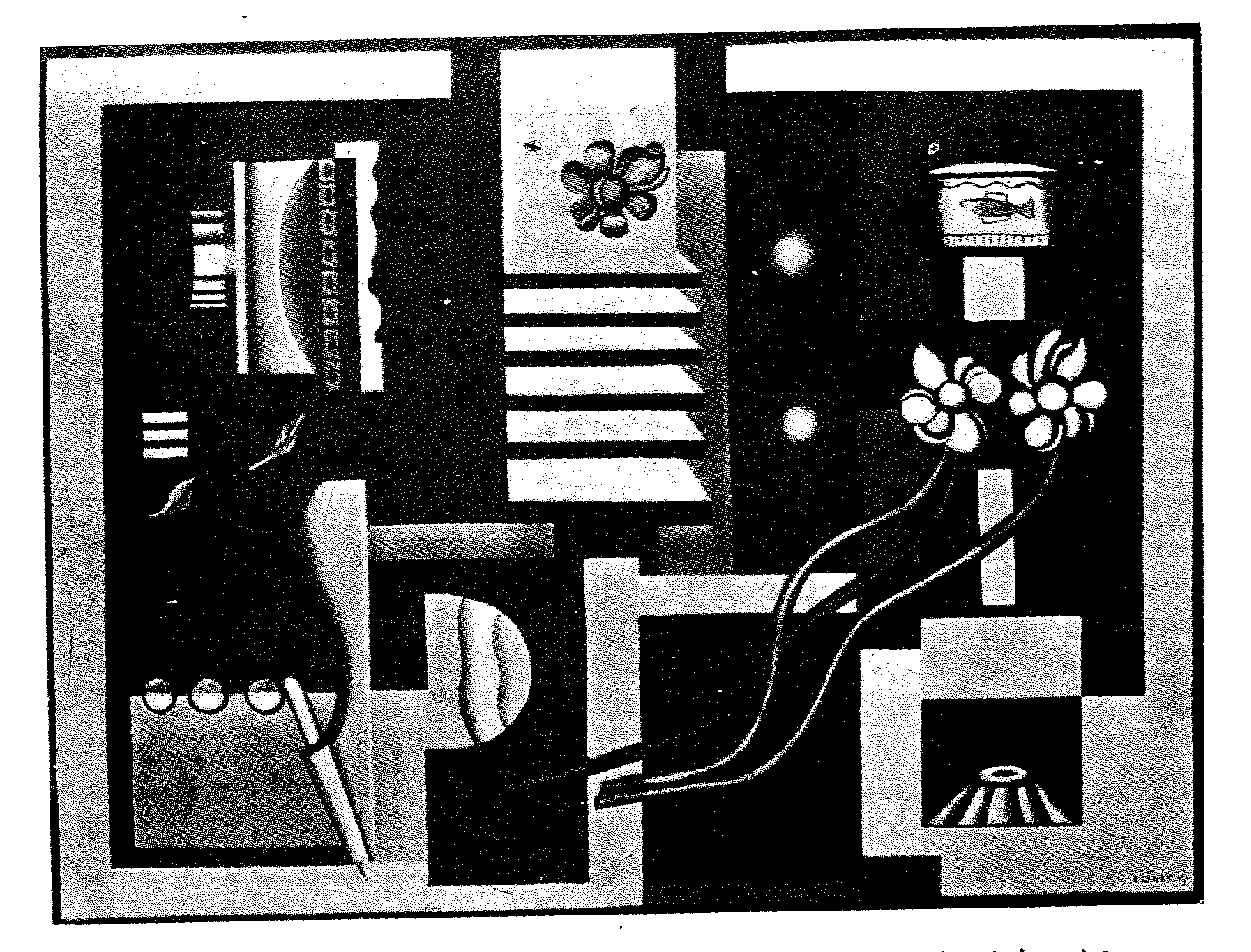
امرأة وجيتار – جرانيت ١٩٢٨



١٤ – جورج براك (١٨٨٢ – ١٩٦٣)

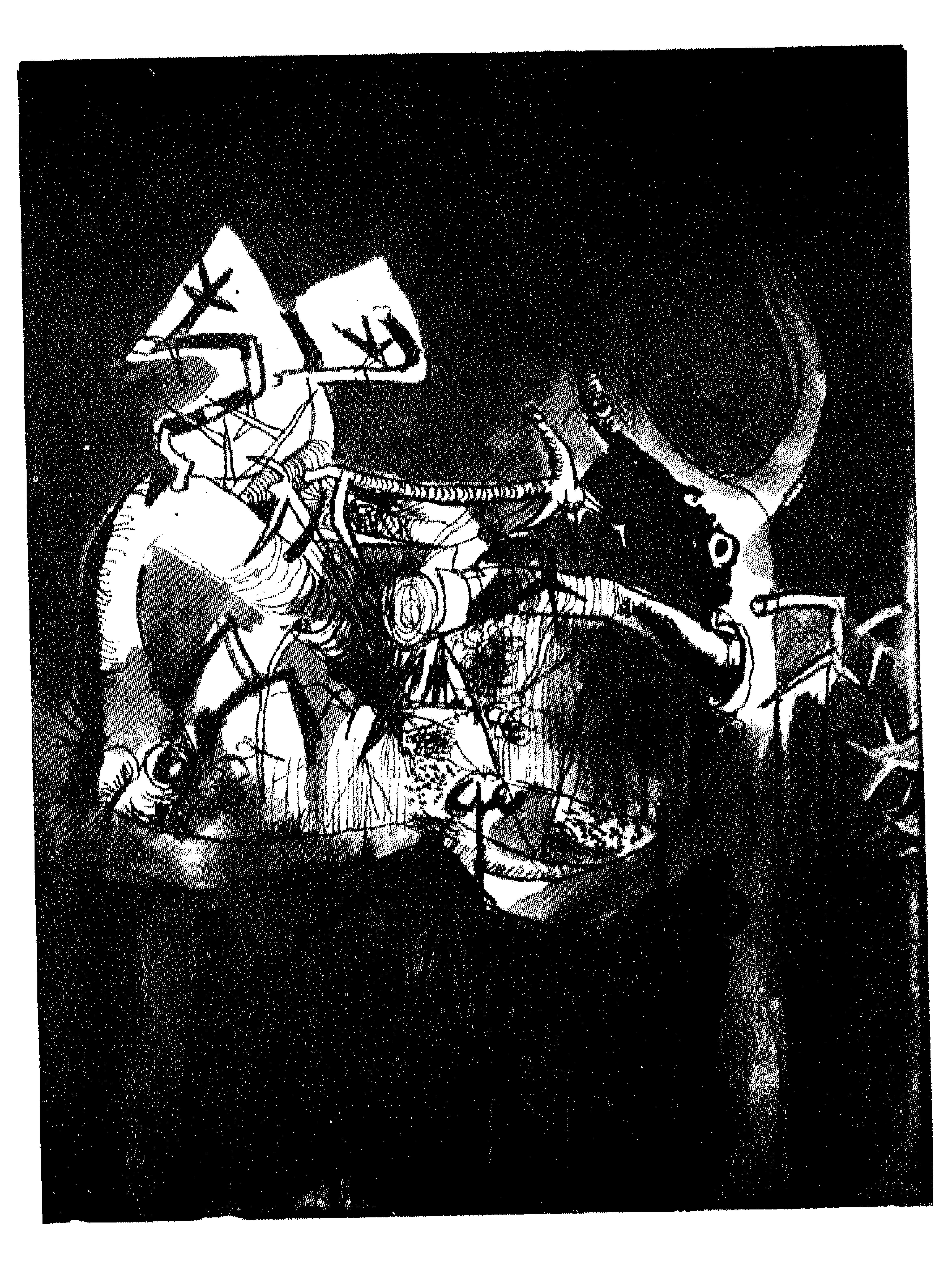
طبيعة صامتة (١٩٢٦)

مجموعة بول روزنبرغ



١٥ – فرناند ليجيه (١٨٨١ – ١٩٥٥)

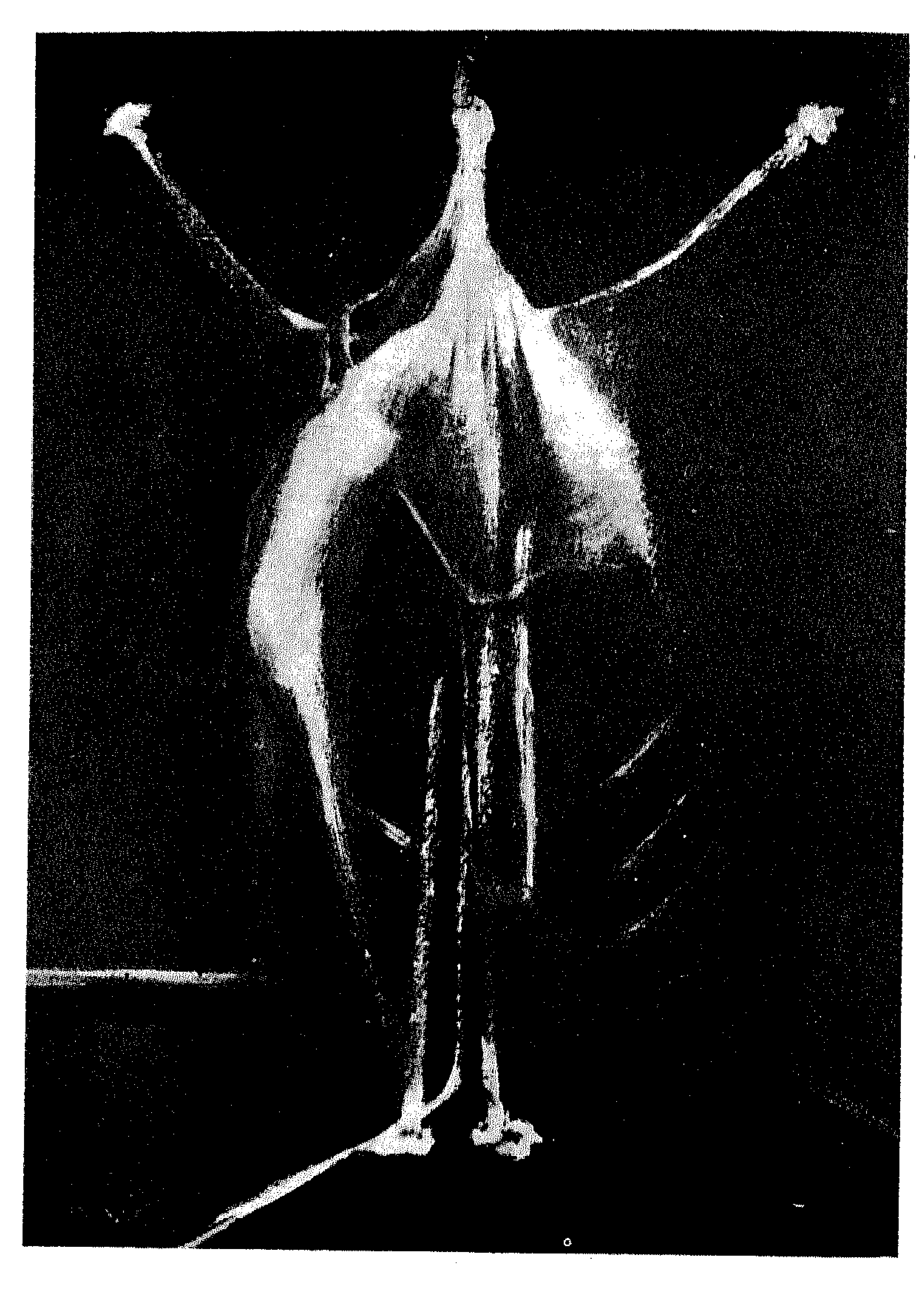
تكوين ١٩٢٧



١٦ – جراهام سوذرلاند (ولد ١٩٠٣)

أشواك – ألوان مائية ١٩٤٥

المجلس البريطانى – لندن



١٧ – فرنسيس بيكون (ولد ١٩٠٩)

الصلب ١٩٣٣

تصوير صالة مايور



١٨ – ماكس ارنست (ولد ١٨٩١)

زوج لأشكال حيوانية فى حالة حمل ١٩٣٣



١٩ – بابلو بيكاسو (١٨٨١ – ١٩٧٣)

رأس سيده ١٩٣٢

مجلس الفنون لبريطانيا العظمى

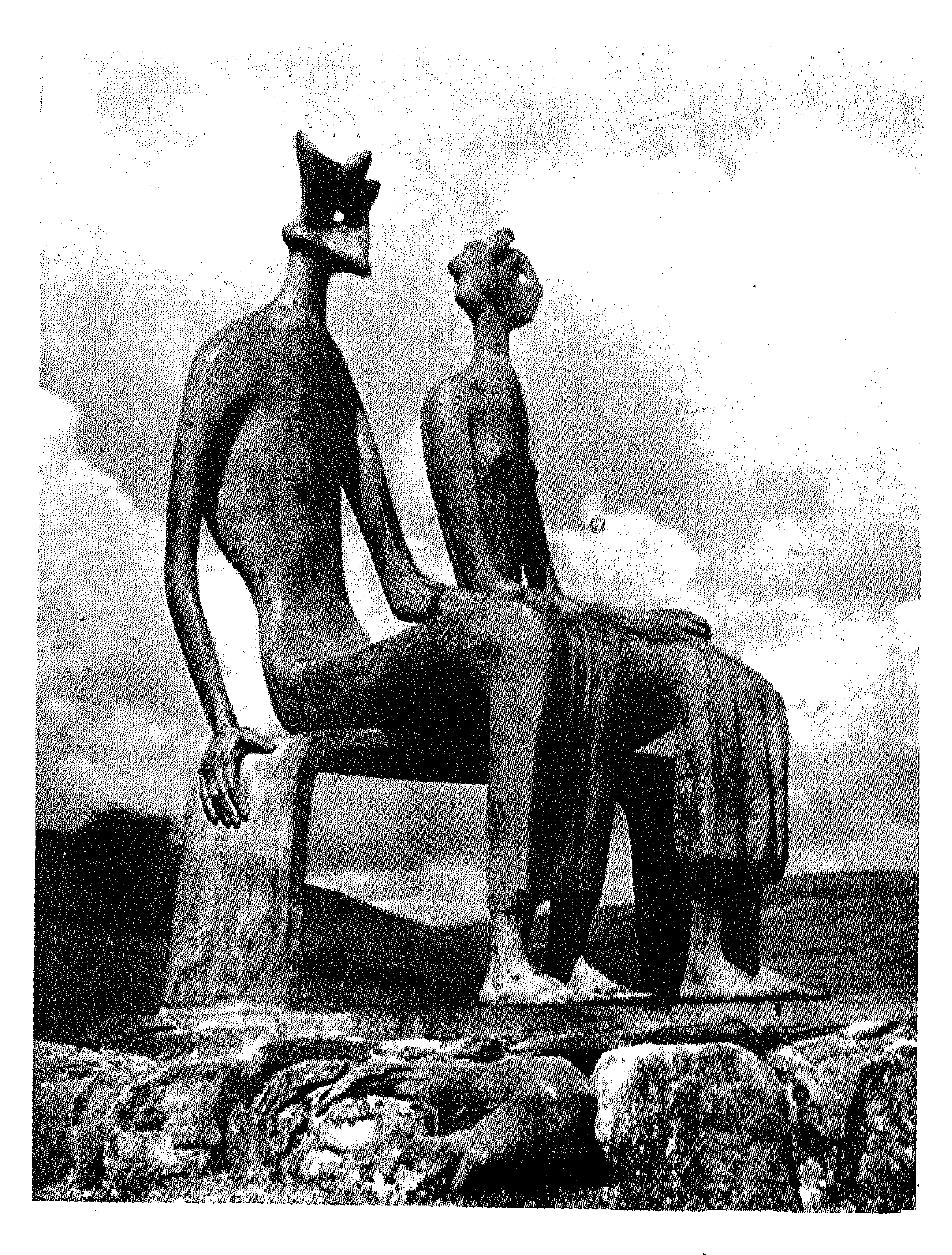
تصوير چون هدچيكو



٢٠ – مارينو ماريني (ولد ١٩٠١)

راكب الحصان ١٩٤٧

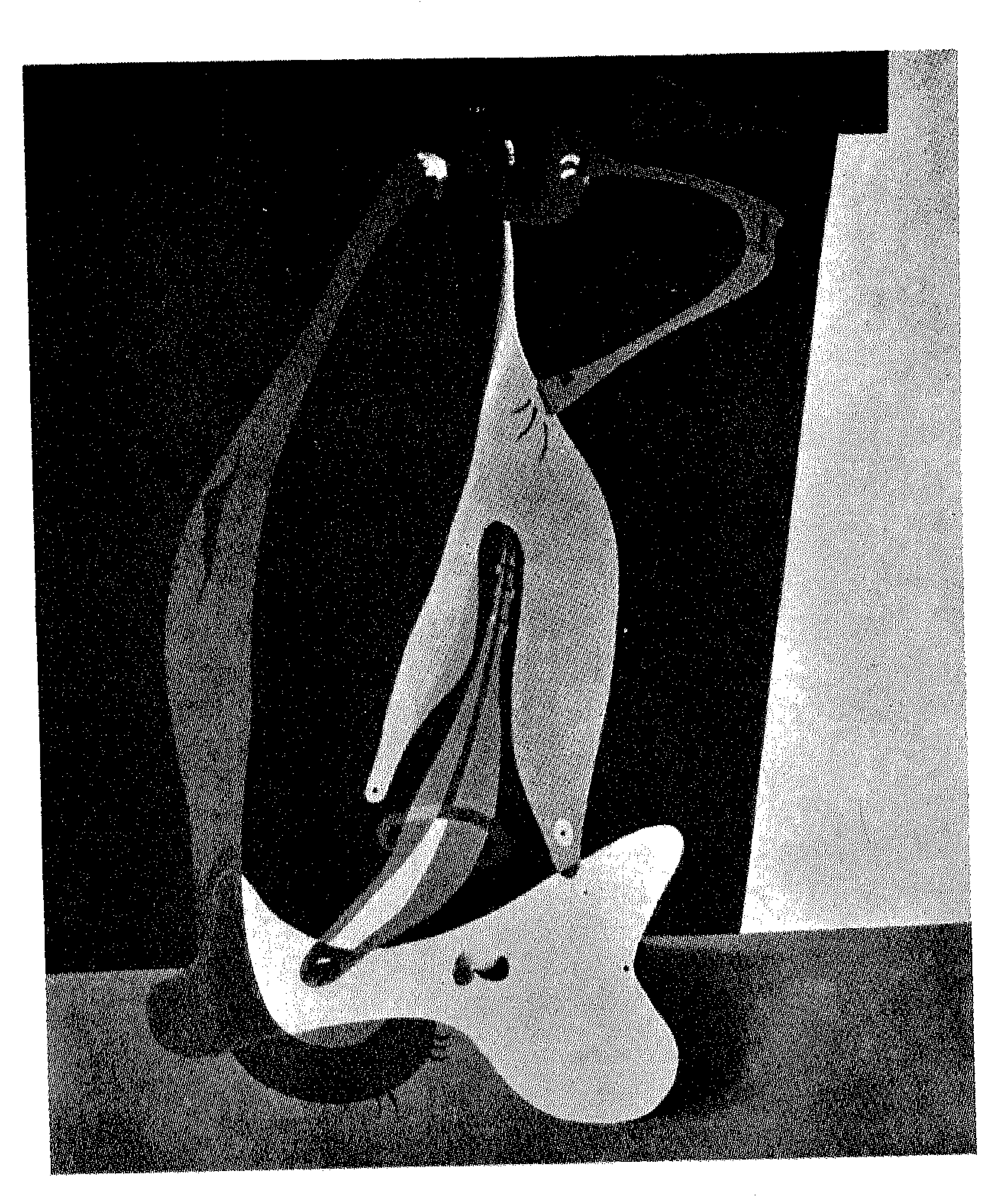
صالة تيت



٢١ – هنرى مور (ولد ١٨٩٨)

ملك وملكة ١٩٥٢ – ١٩٥٣

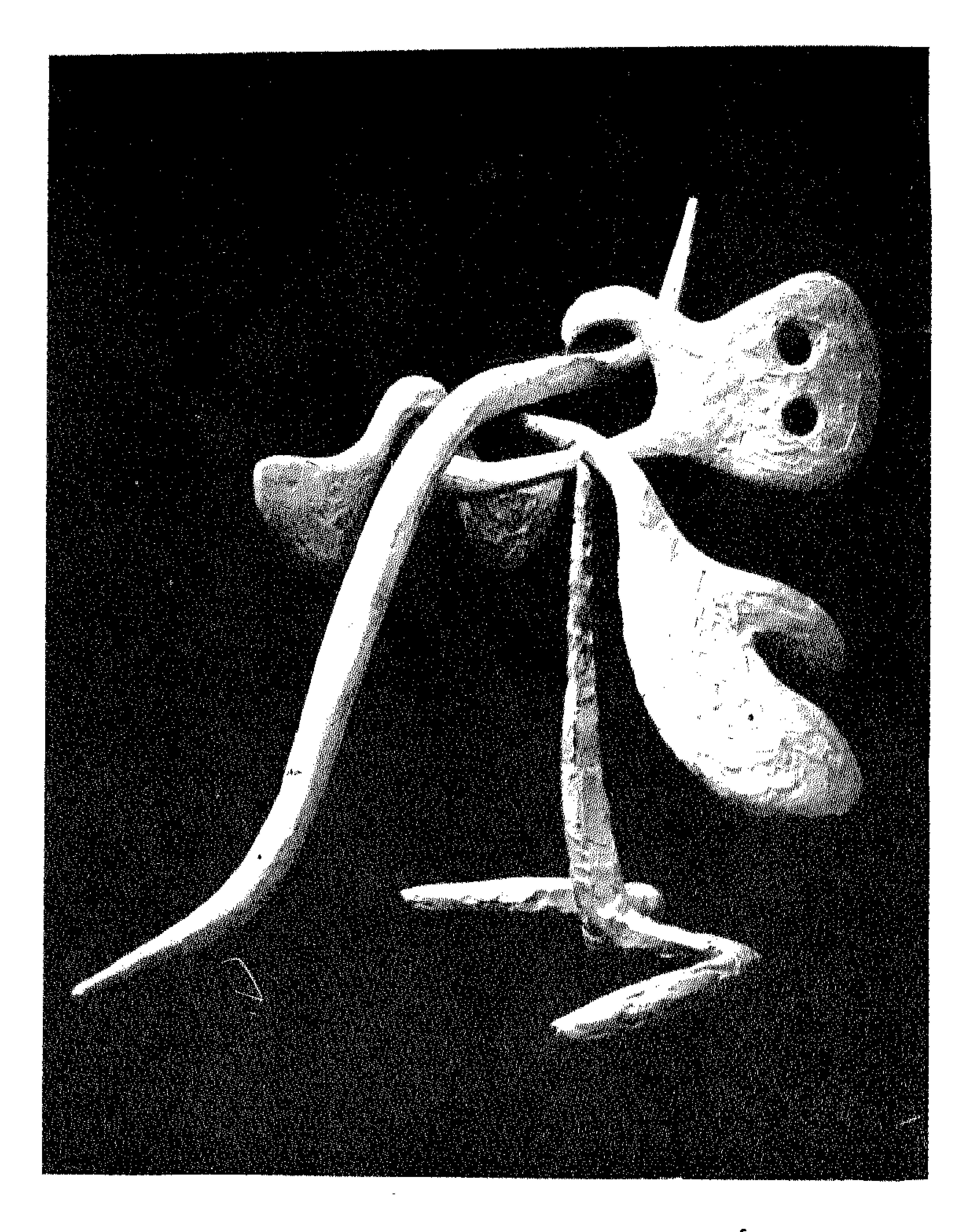
مجموعة كيزوتيش ، جليكين



٢٢ – جون ميرو (ولد ١٨٩٣)

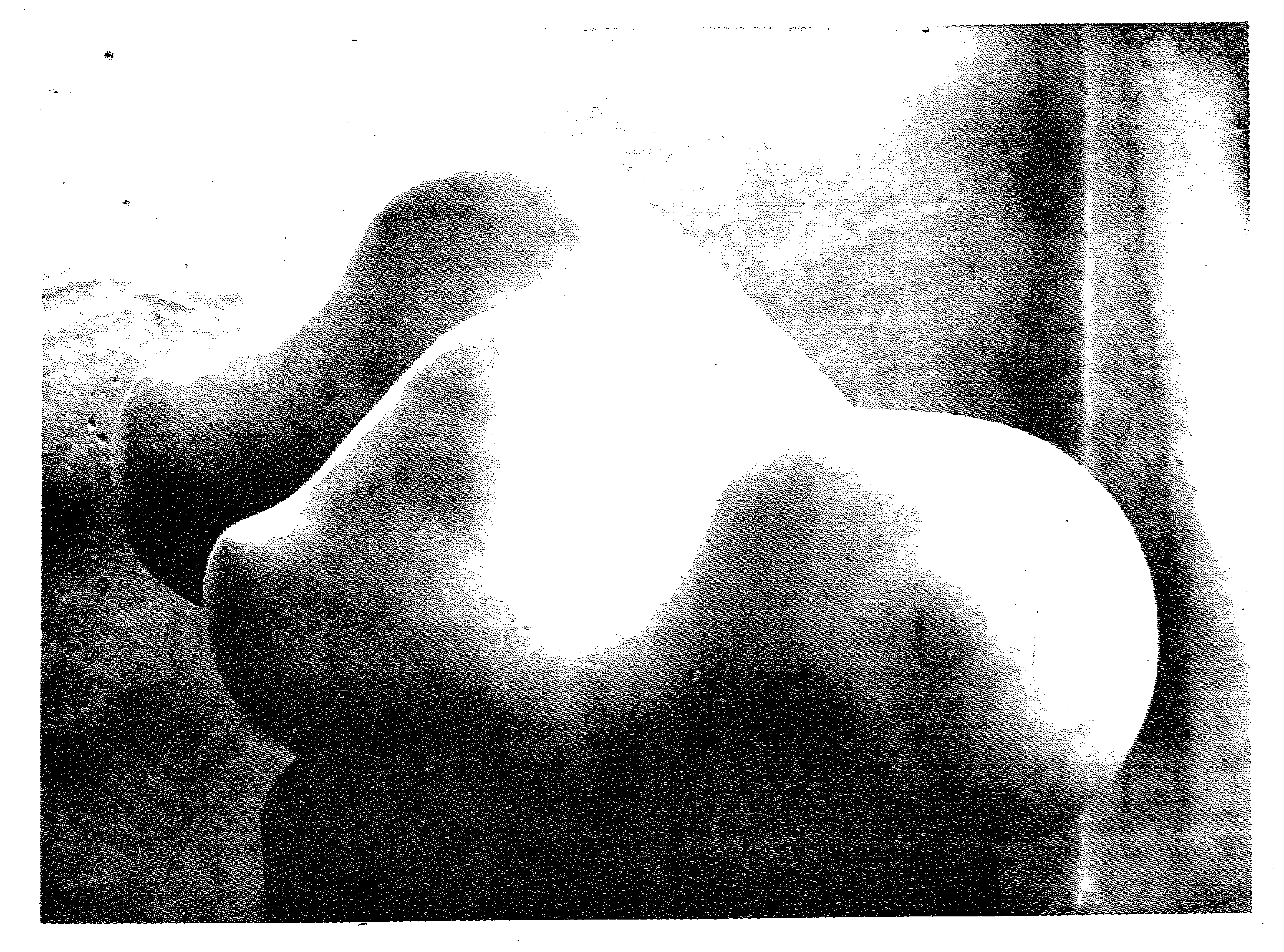
سيدة جالسة ١٩٣٢

مجموعة جيمس جونسون سويني ، نيويورك



٢٣ – ألجساندر كالدر (ولد ١٨٩٨)

أخطبوط ١٩٤٤



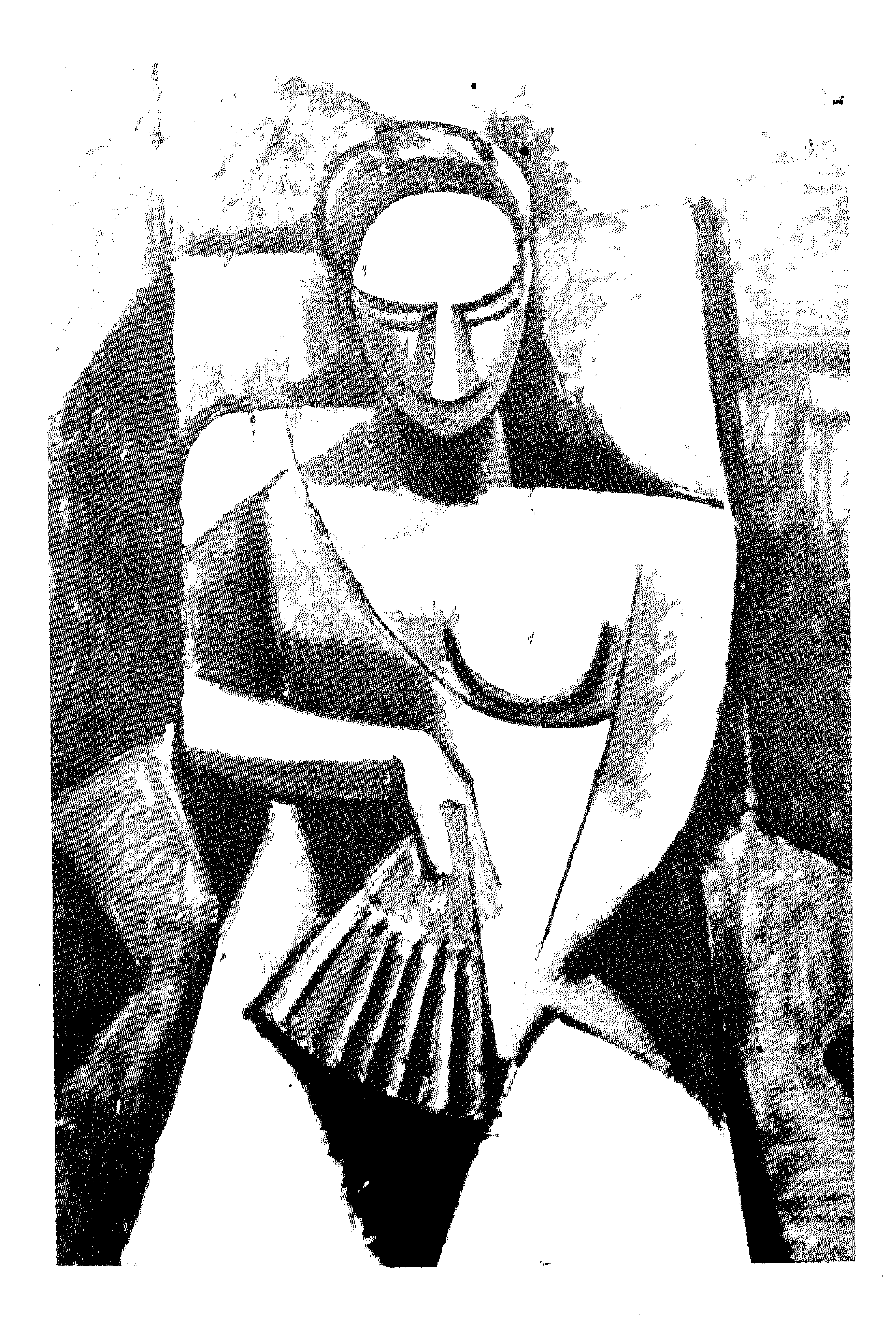
٢٤ - هانز آرب (١٨٨٧ - ١٩٦٦)

جذع ١٩٣٤



٢٥ – هنري مور

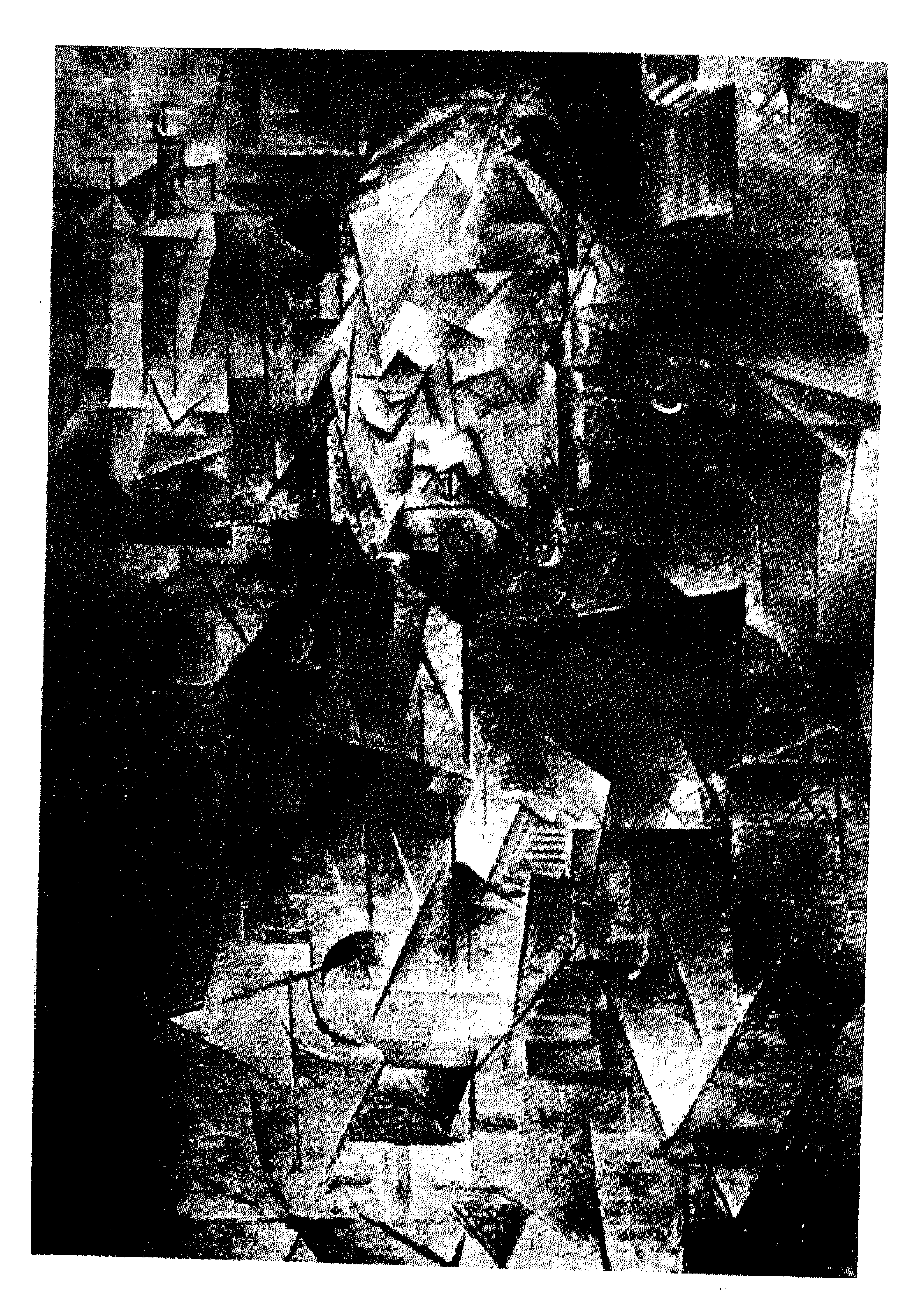
جسم مستلق ، برونز ١٩٥٣ – ١٩٥٤



٢٦ – پابلو پيكاسو

ذات المروحة ١٩٠٨

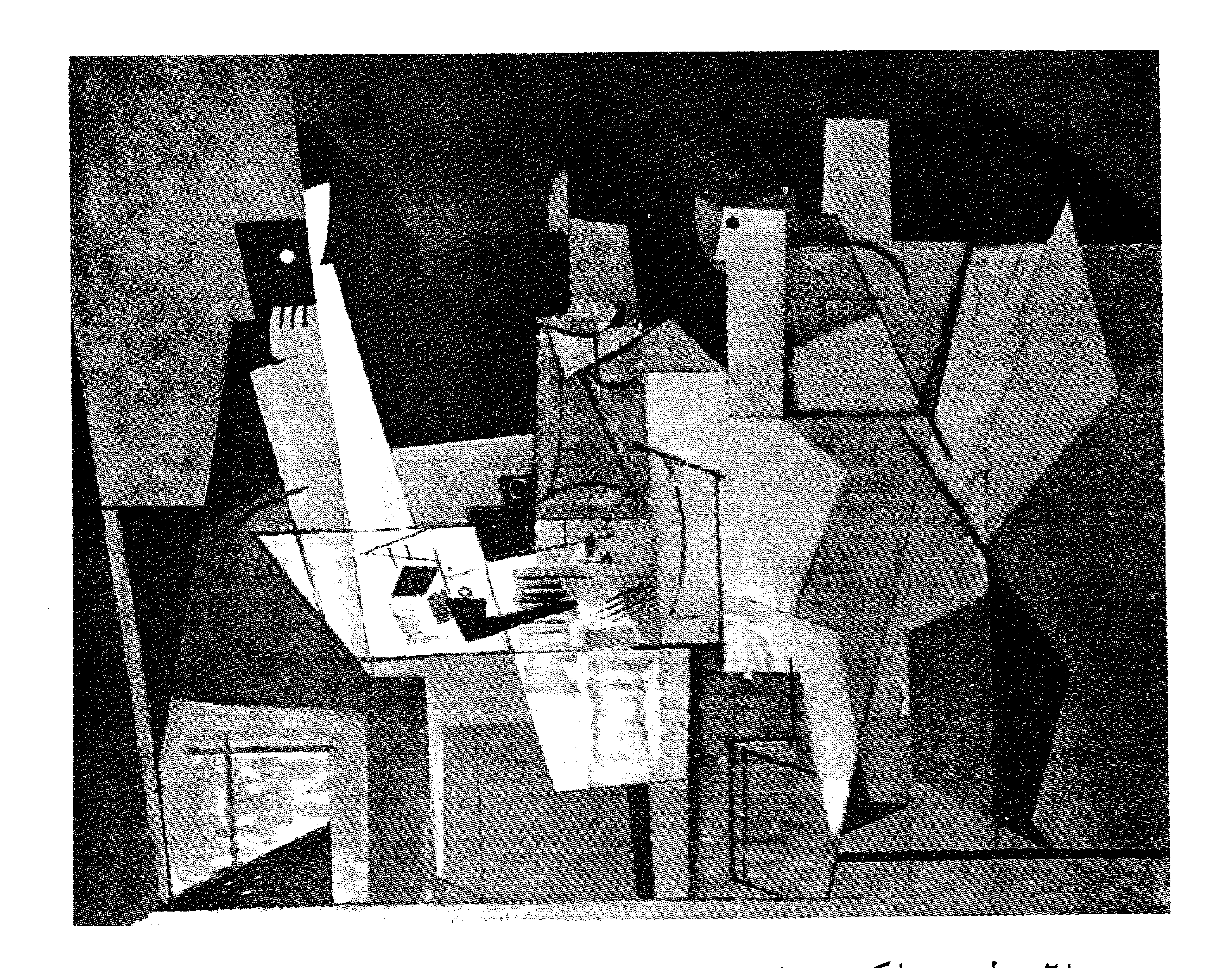
هيرميتاج – لينينجراد



٢٧ – پابلو پيكاسو

صورة فولار ١٩٠٩ – ١٩١٠

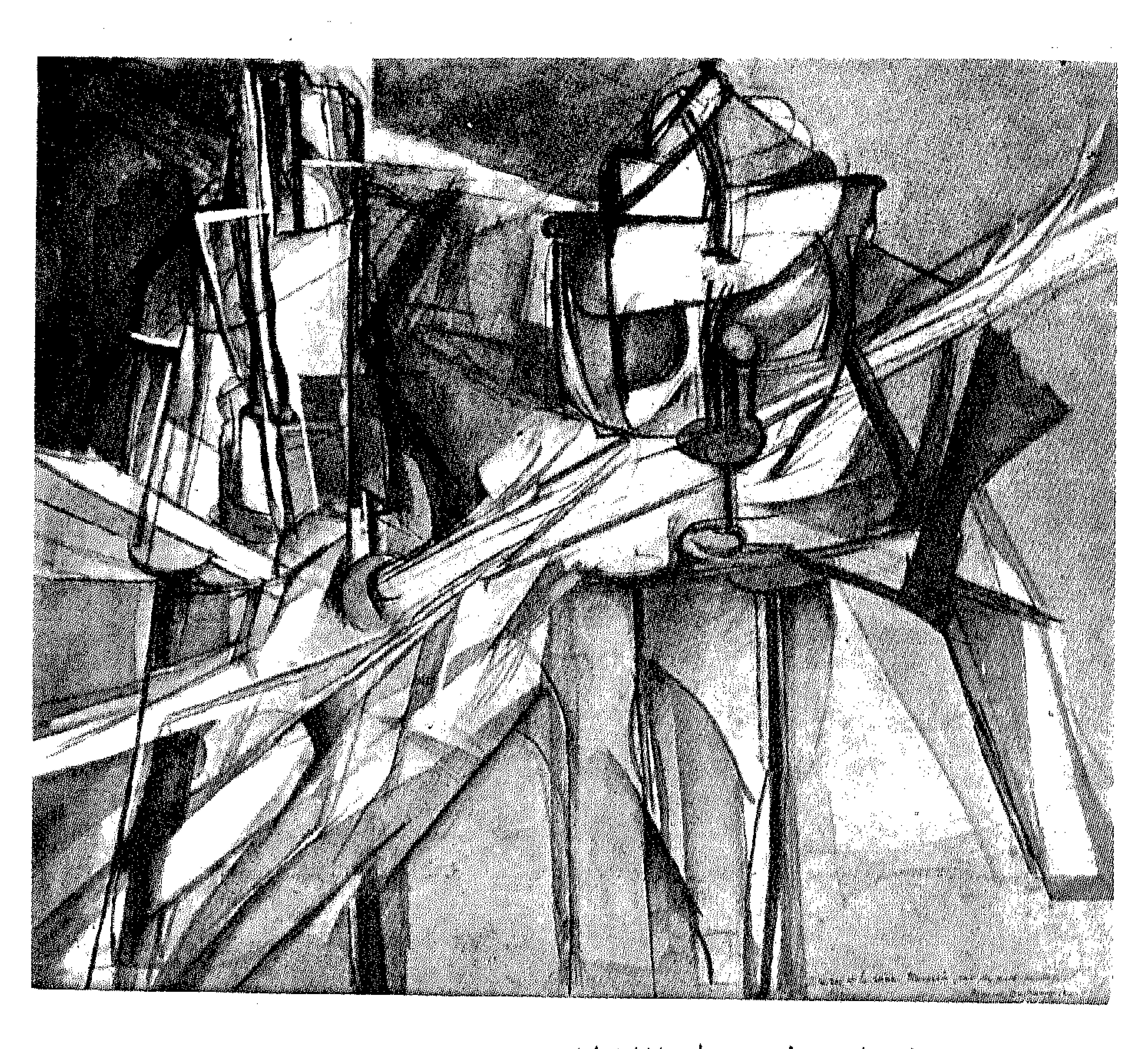
متحف بوشكين ، موسكو



٢٨ – لويس ماركوزى (١٨٨٣ – ١٩٤١)

أشخاص حول منضدة ١٩٣٠

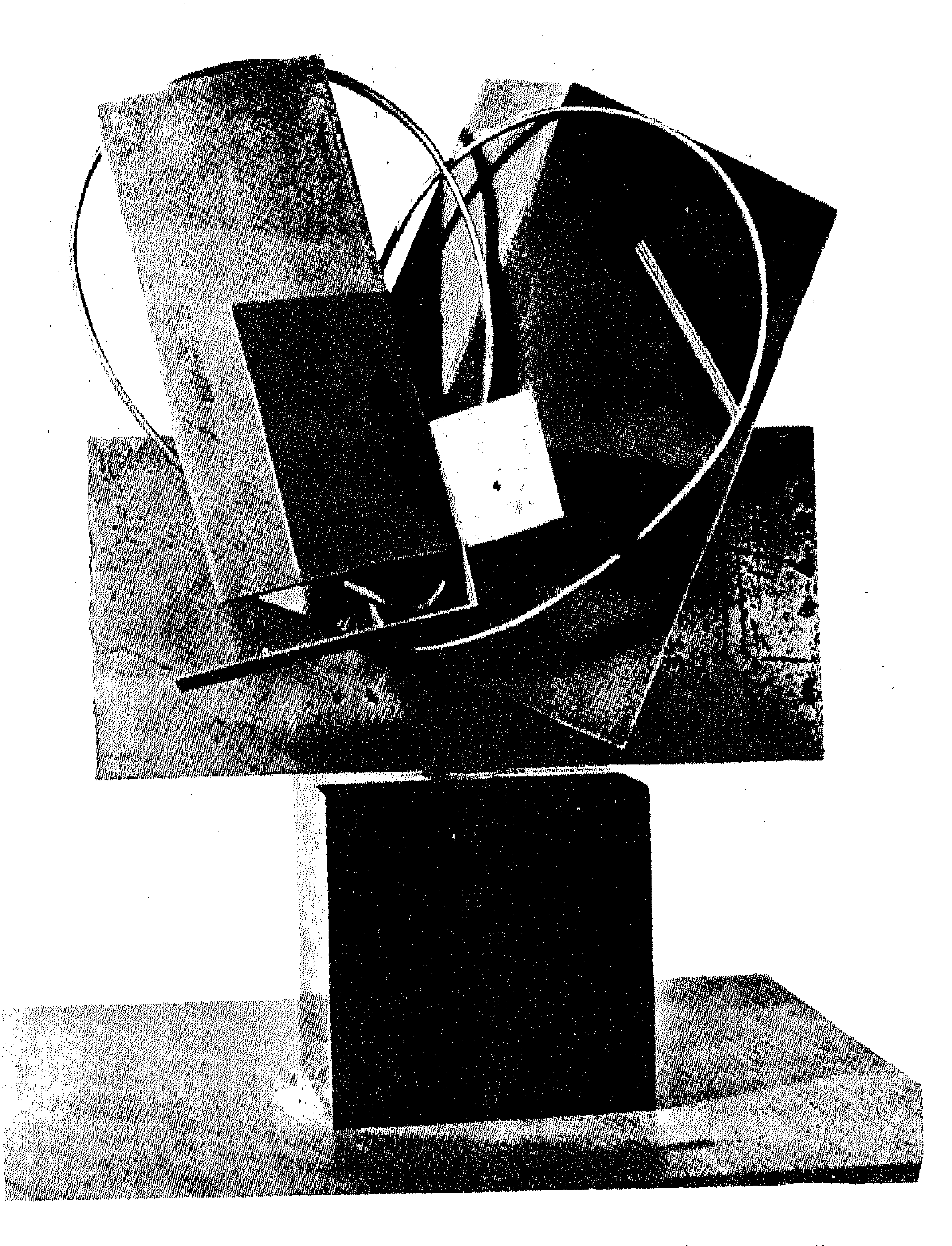
صالة ماير – لندن



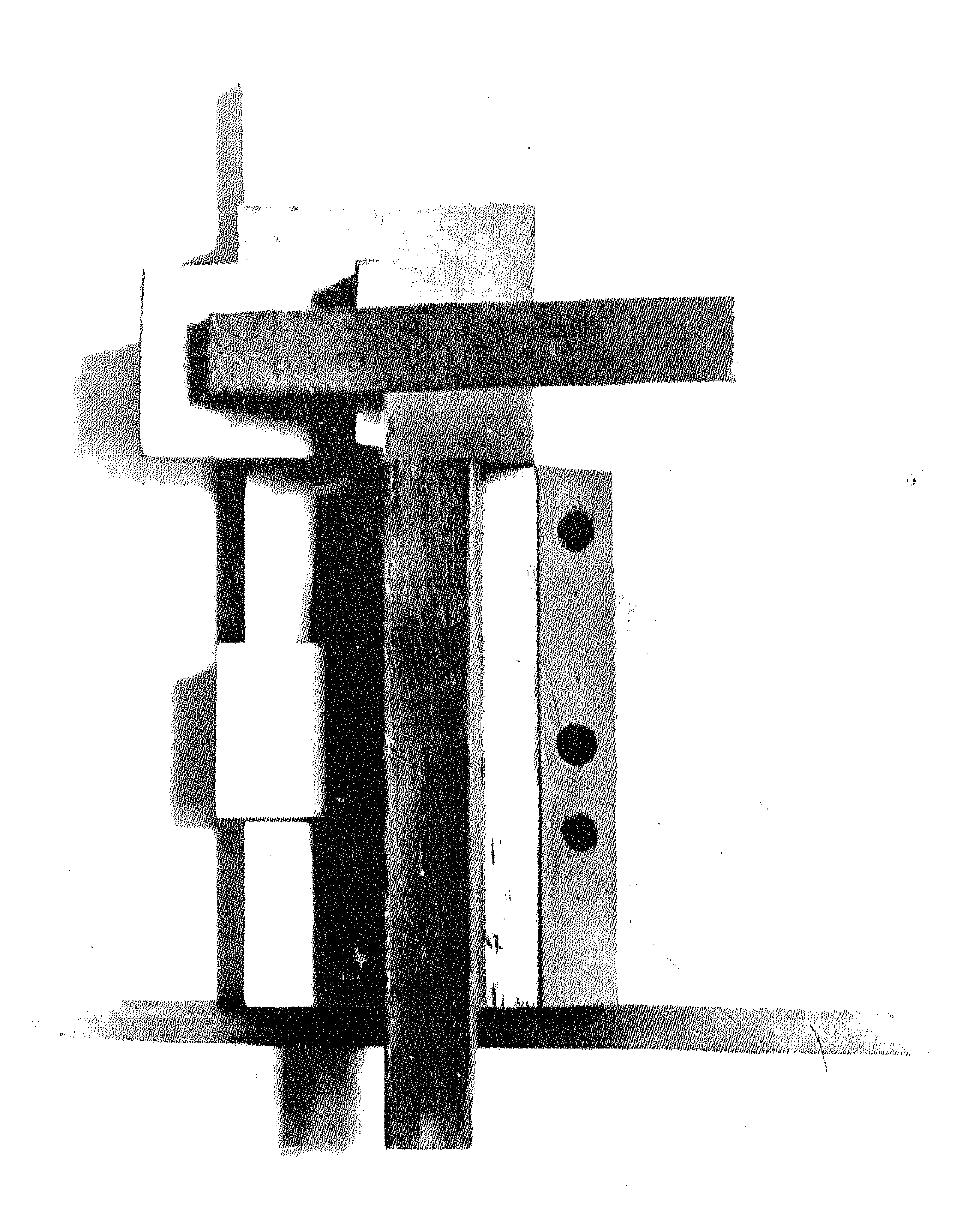
٢٩ – مارسيل دوشام (ولد ١٨٨٧)

الملك والملكة والعاريات ١٩١٢

متحف فيلادلفيا للفنون (مجموعة ارنسبرج)



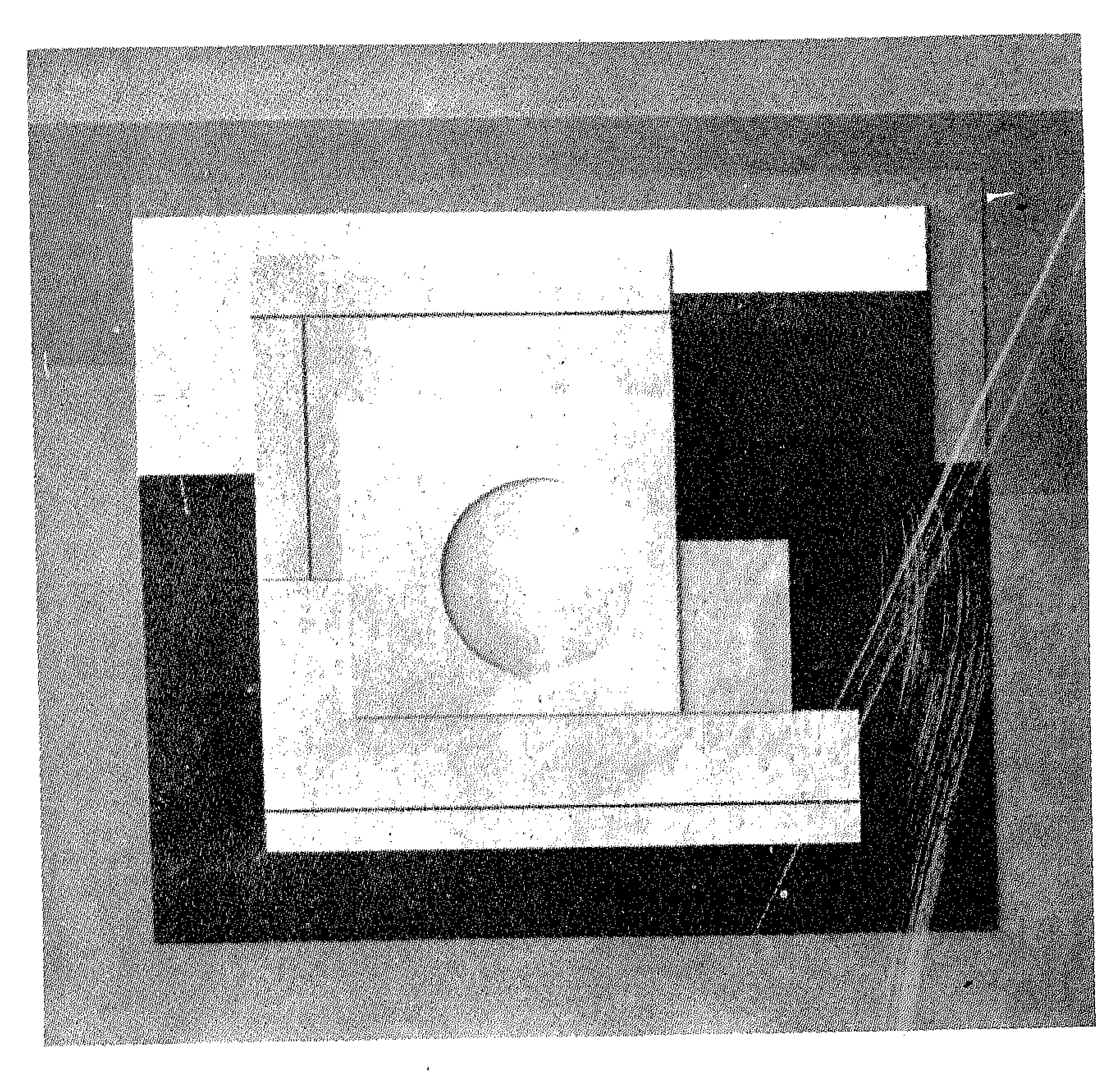
٣٠ - جونزاليز (١٨٧٦ - ١٩٤٢)
تكوين ١٩٣١



٣١ - كورت شفيترز (١٨٨٧ - ١٩٤٧)

صورة الوردة الداكنة ١٩٣٢

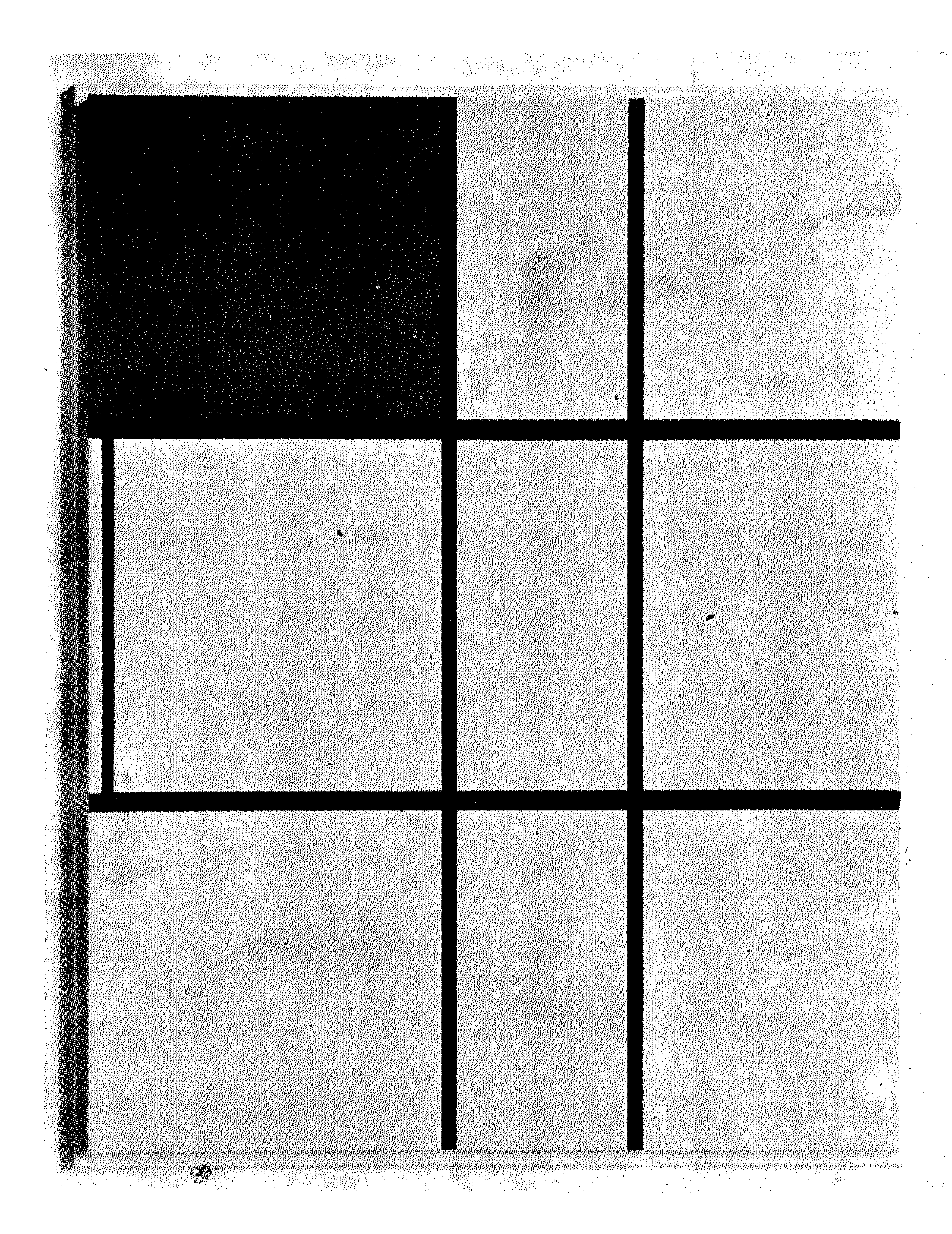
متحف الفنون ، هانوفر



٣٢ – بن نيكلسون (ولد ١٨٩٤)

لوحة بارزة ملونة ١٩٤٤ – ١٩٤٥

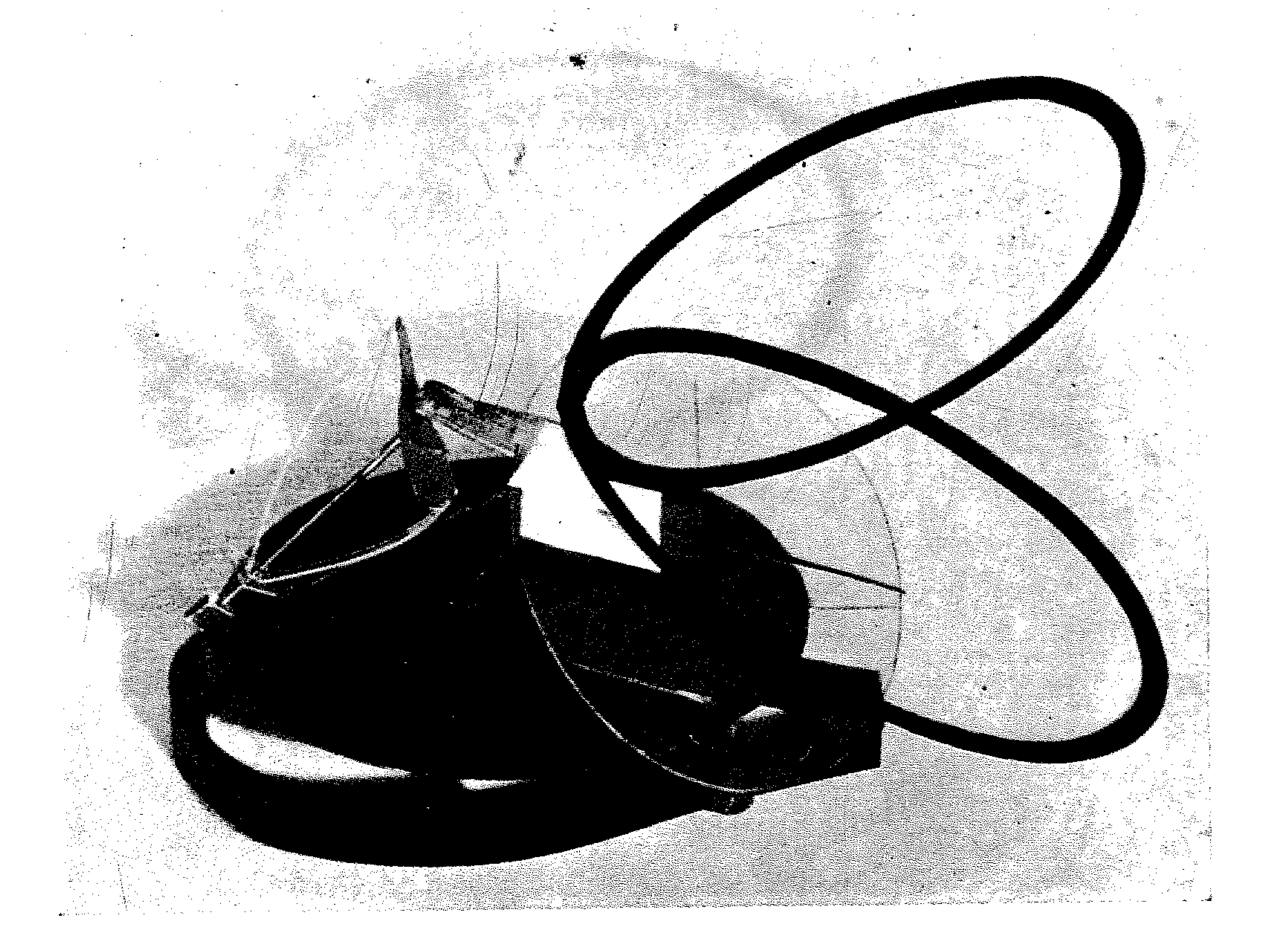
مجموعة مرجريت جاردنر



٣٣ - پيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤)

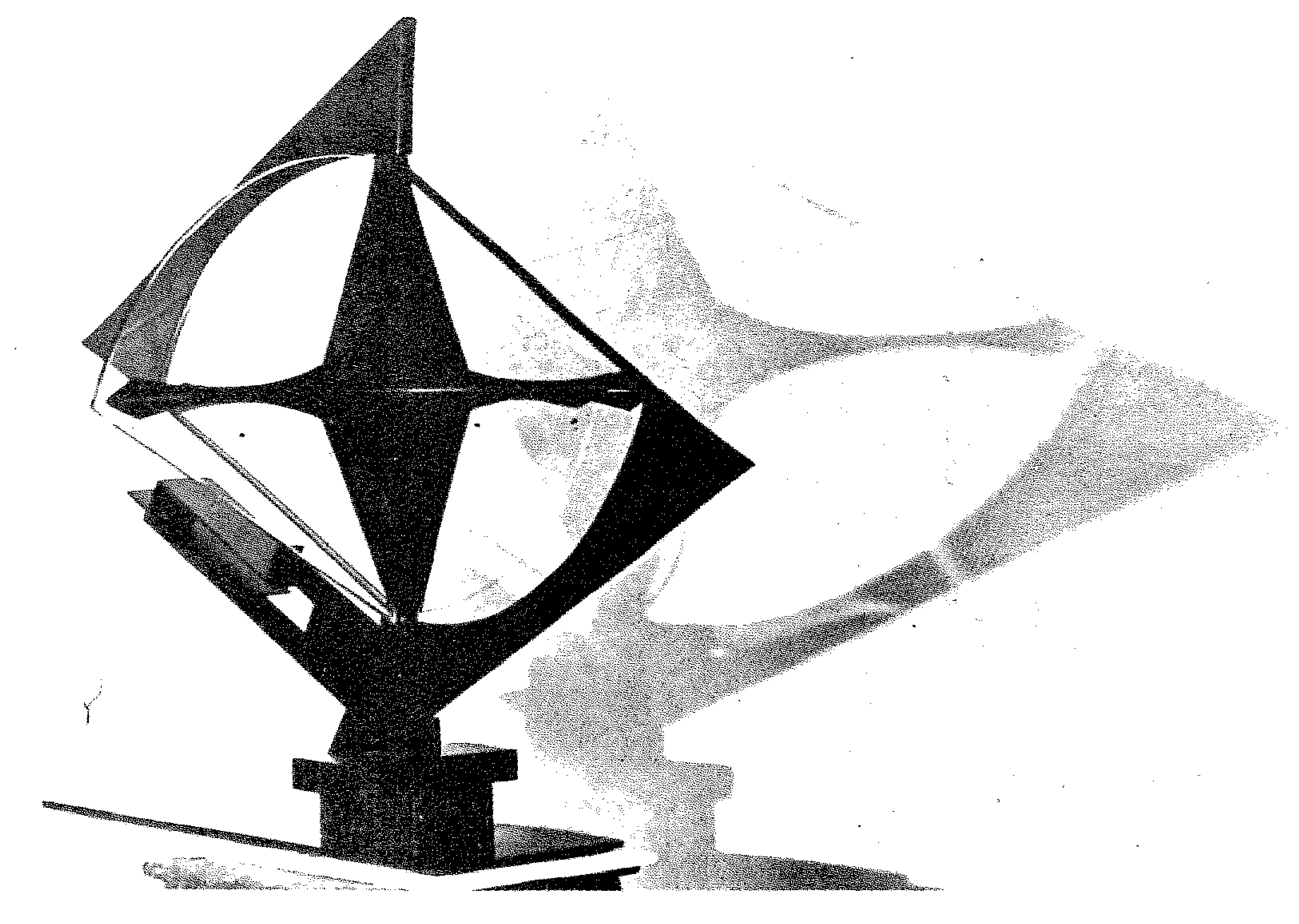
تكوين الباء اللاتينية باللون الأحمر ١٩٣٥

مجموعة الآنسة هيلين سوزر لاند



٣٤ – نعوم جابو (ولد ١٨٩٤)

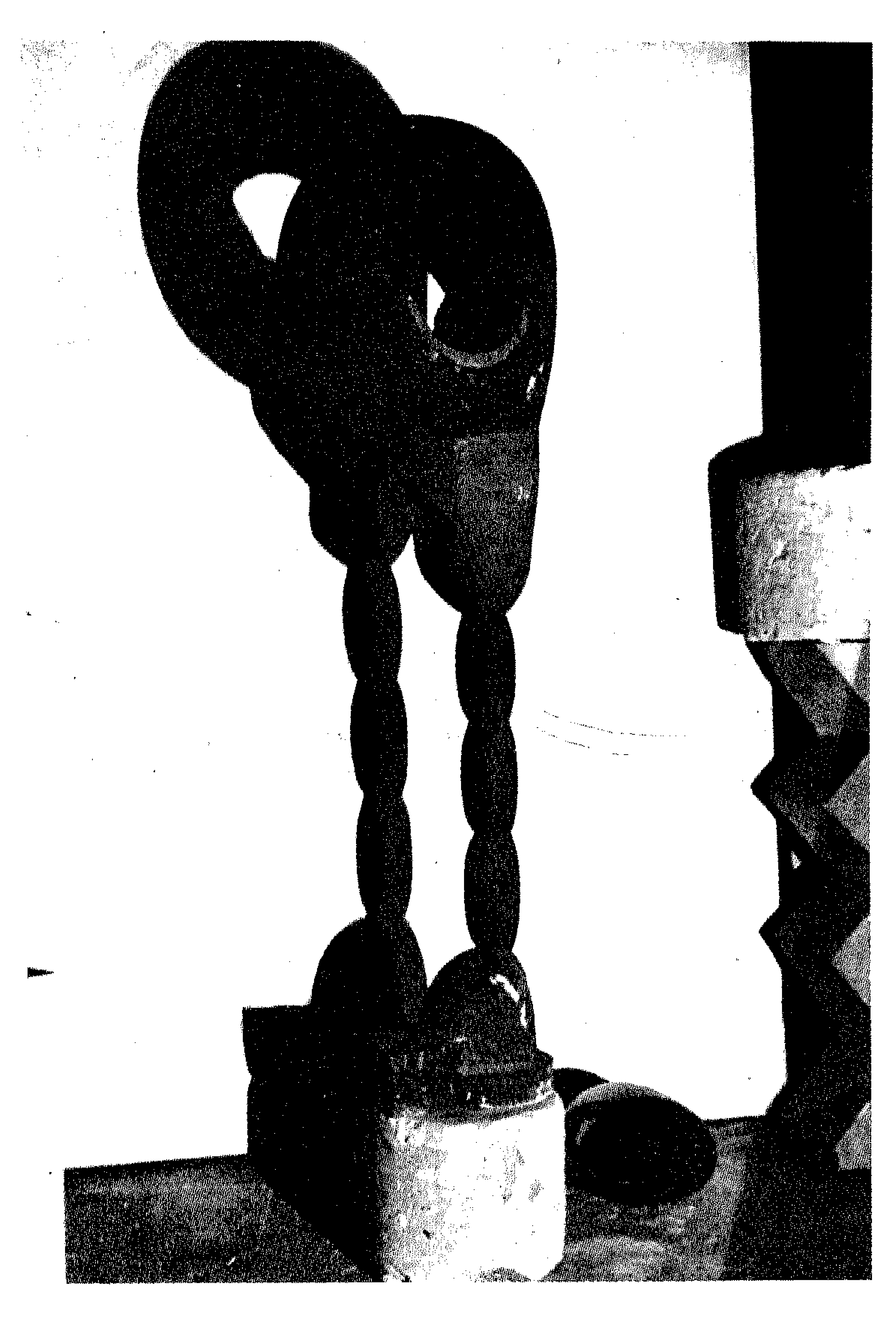
إنشاء باريس ١٩٣٣



٣٥ – أنطوان بيڤسنر (١٨٨٦ – ١٩٦٢)

إنشاء منحرف ١٩٣٤

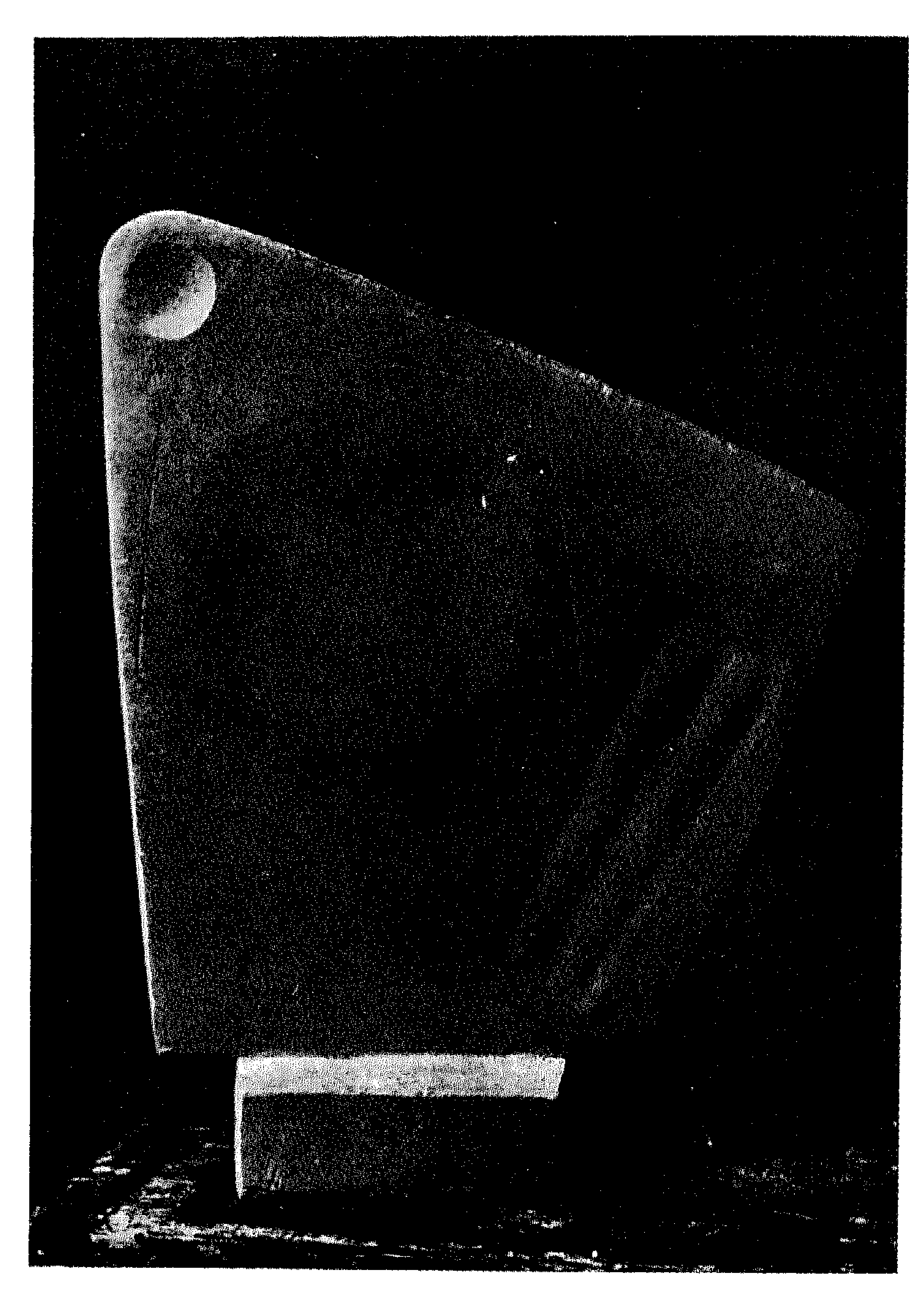
تصوير سيمو – باريس



٣٦ – قسطنطين برانكوزى (١٨٧٦ – ١٩٥٧)

سقراط . خشب

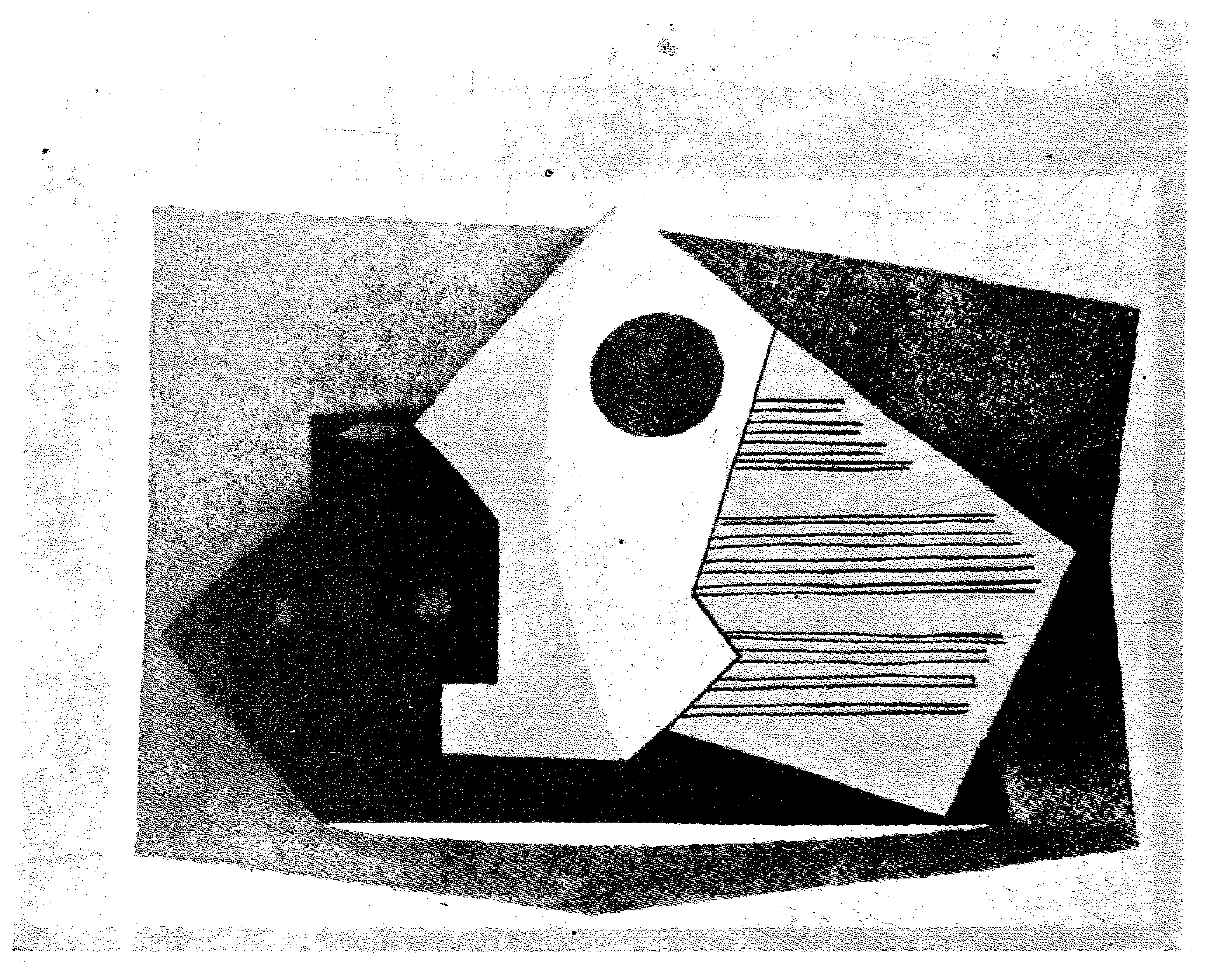
متحف الفن الحديث ، نيويورك



٣٧ – البيرتو جاكومتي (١٩٠١ – ١٩٦٦)

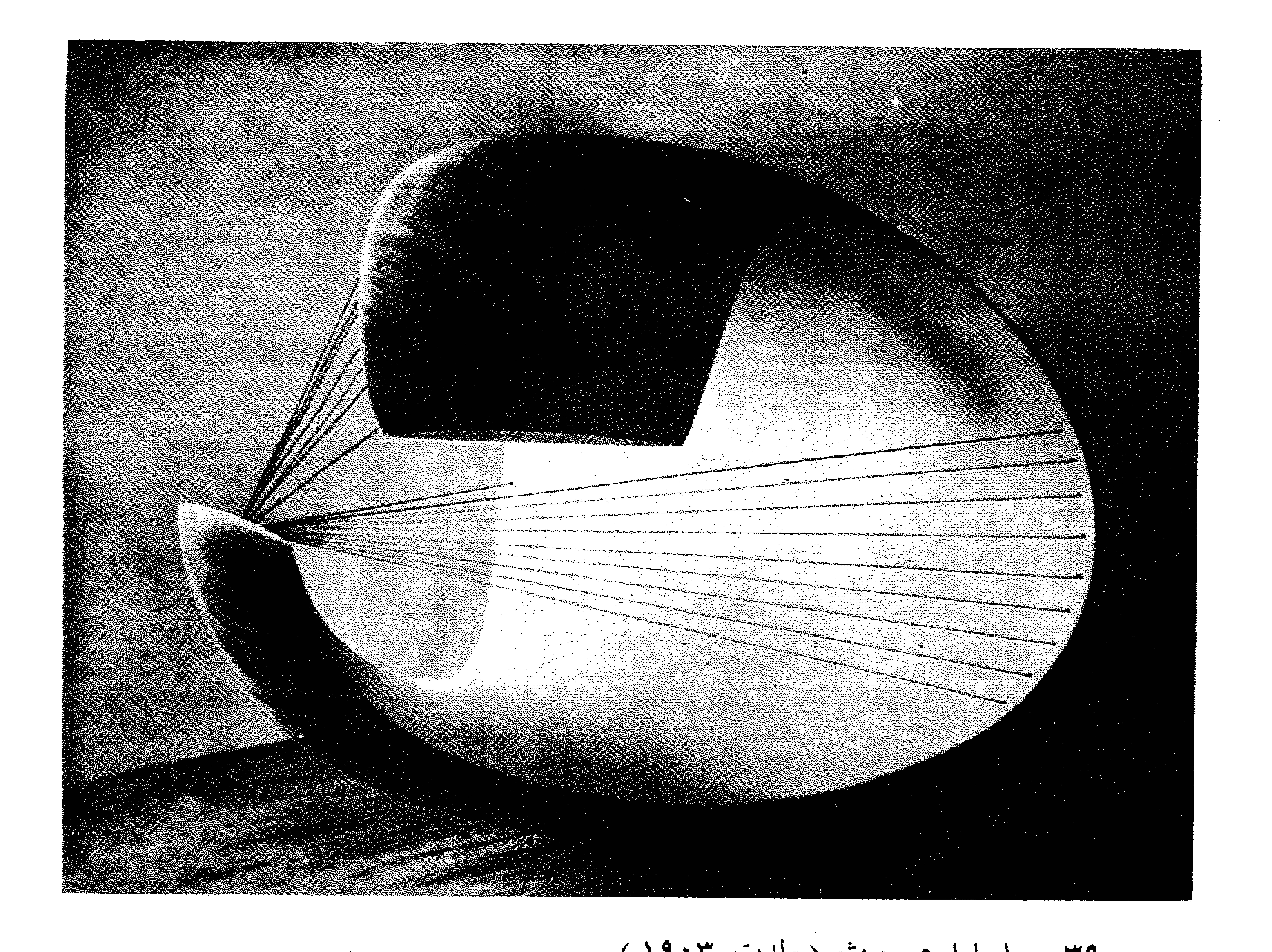
شخصية ١٩٣٥

مجموعة م . د . هوايت



٣٨- پابلو پيكاسو

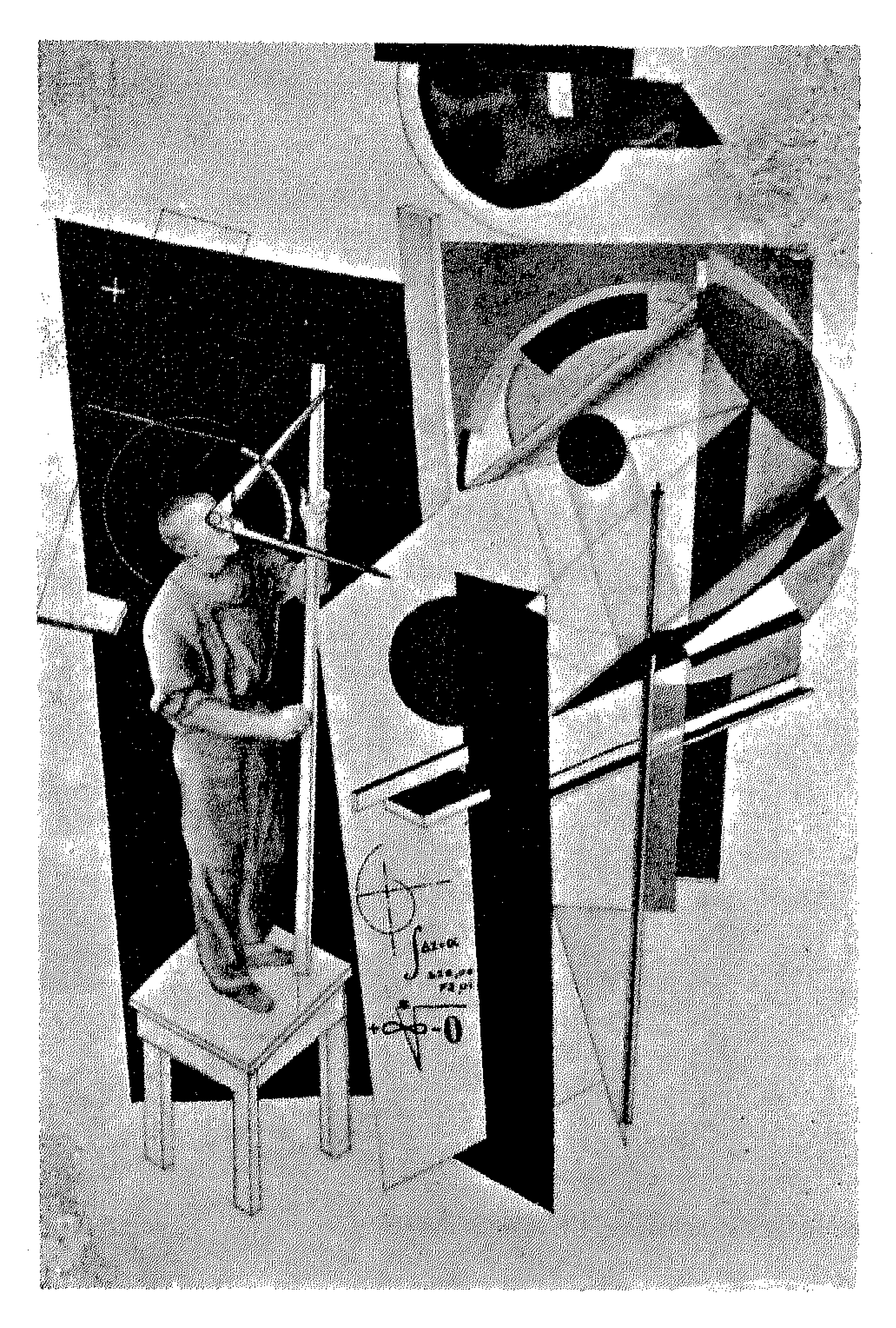
الاستماع إلى الموسيقى ١٩٢٣



٣٩ – باربارا هيبويرث (ولدت ١٩٠٣)

نحت . خشب ملون ١٩٤٤

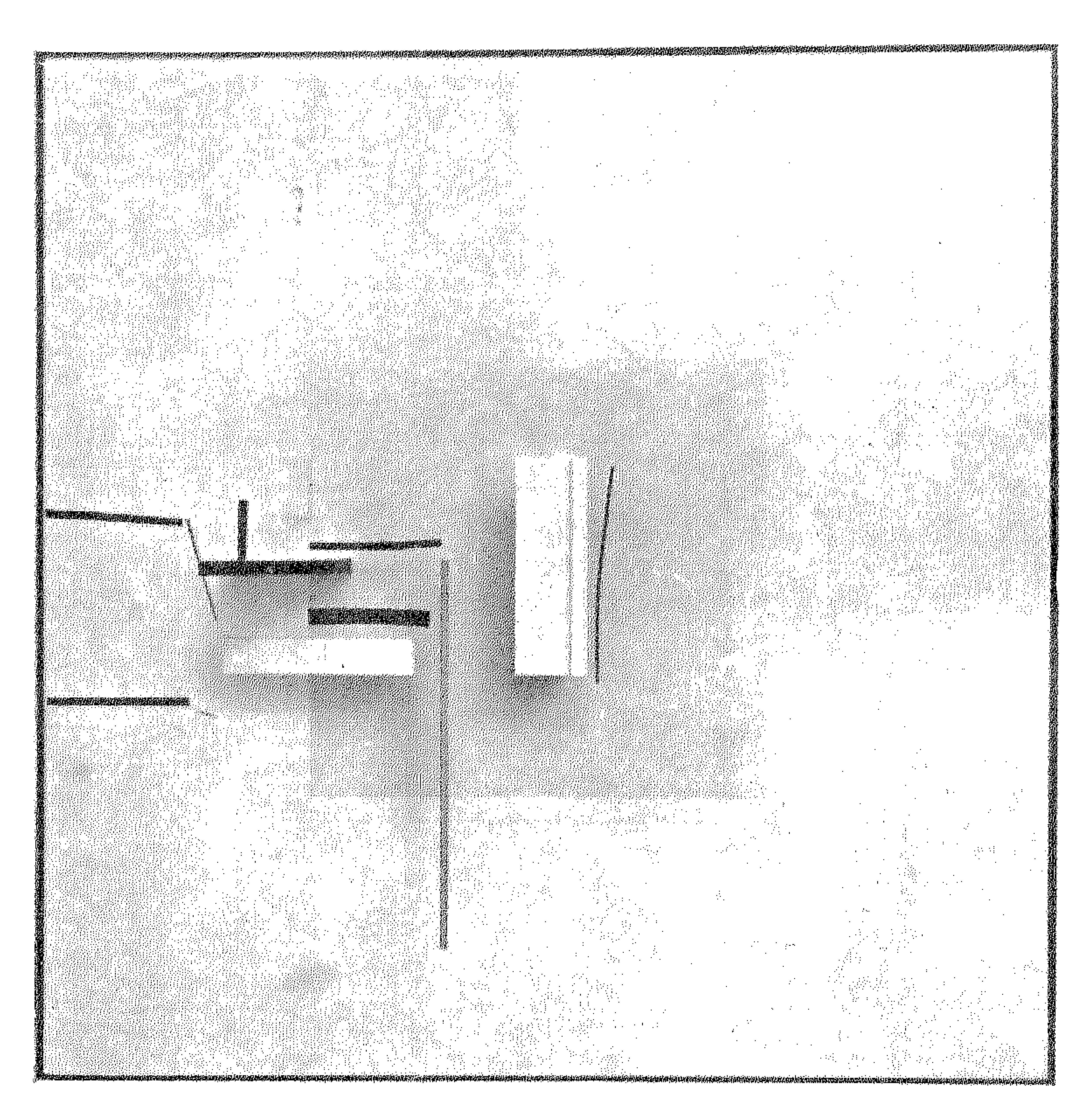
مجموعة اشلى هافندن



٤٠ - إل ليستزكى (١٨٩٠ - ١٩٤١)

تاتلان يعمل فى التمثال الدولى الثالث

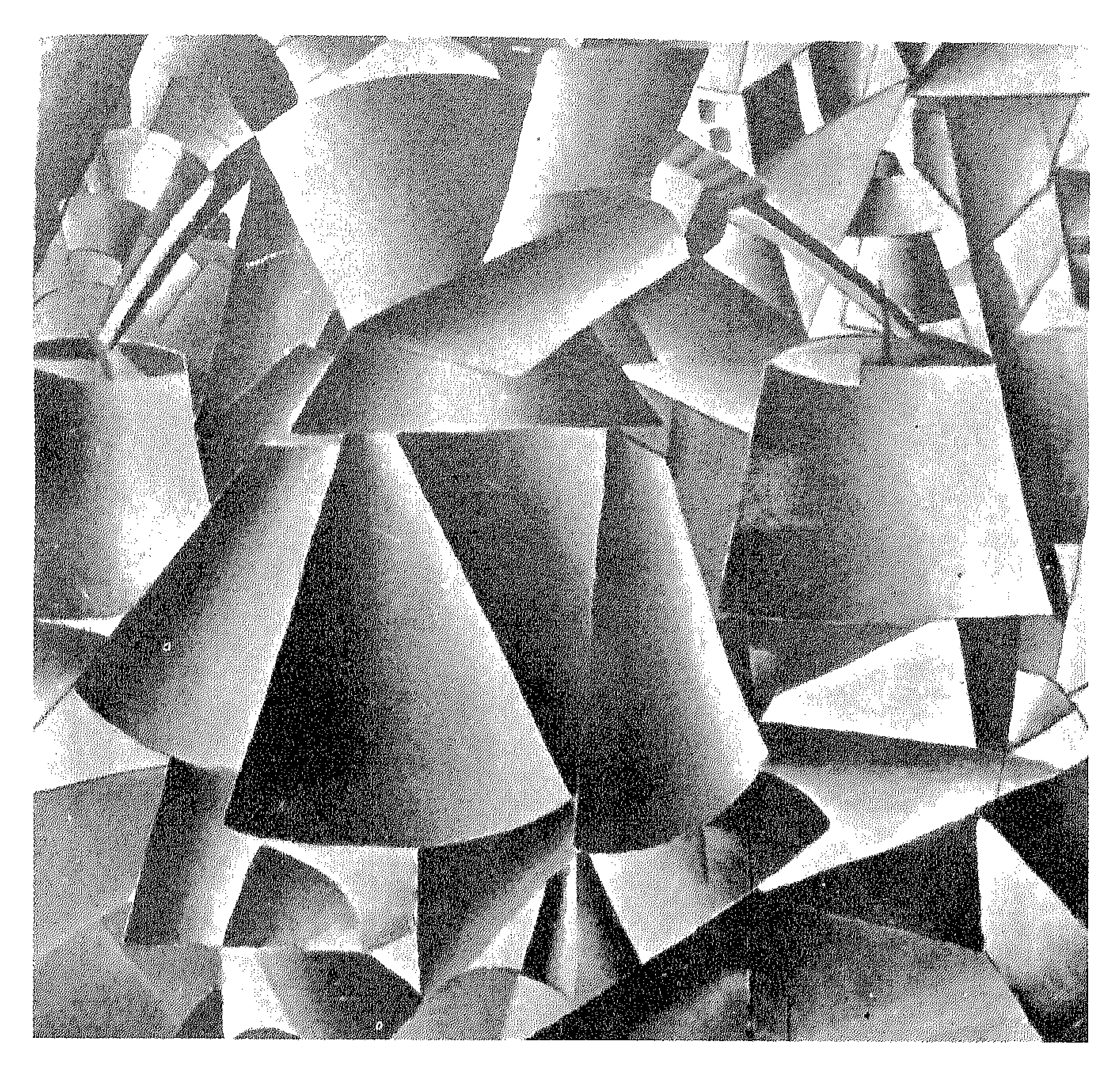
مجموعة اريك استوريك



٤١ – فكتور بازمور (ولد ١٩٠٨)

إنشاء مركّب ١٩٦٥ – ١٩٦٦

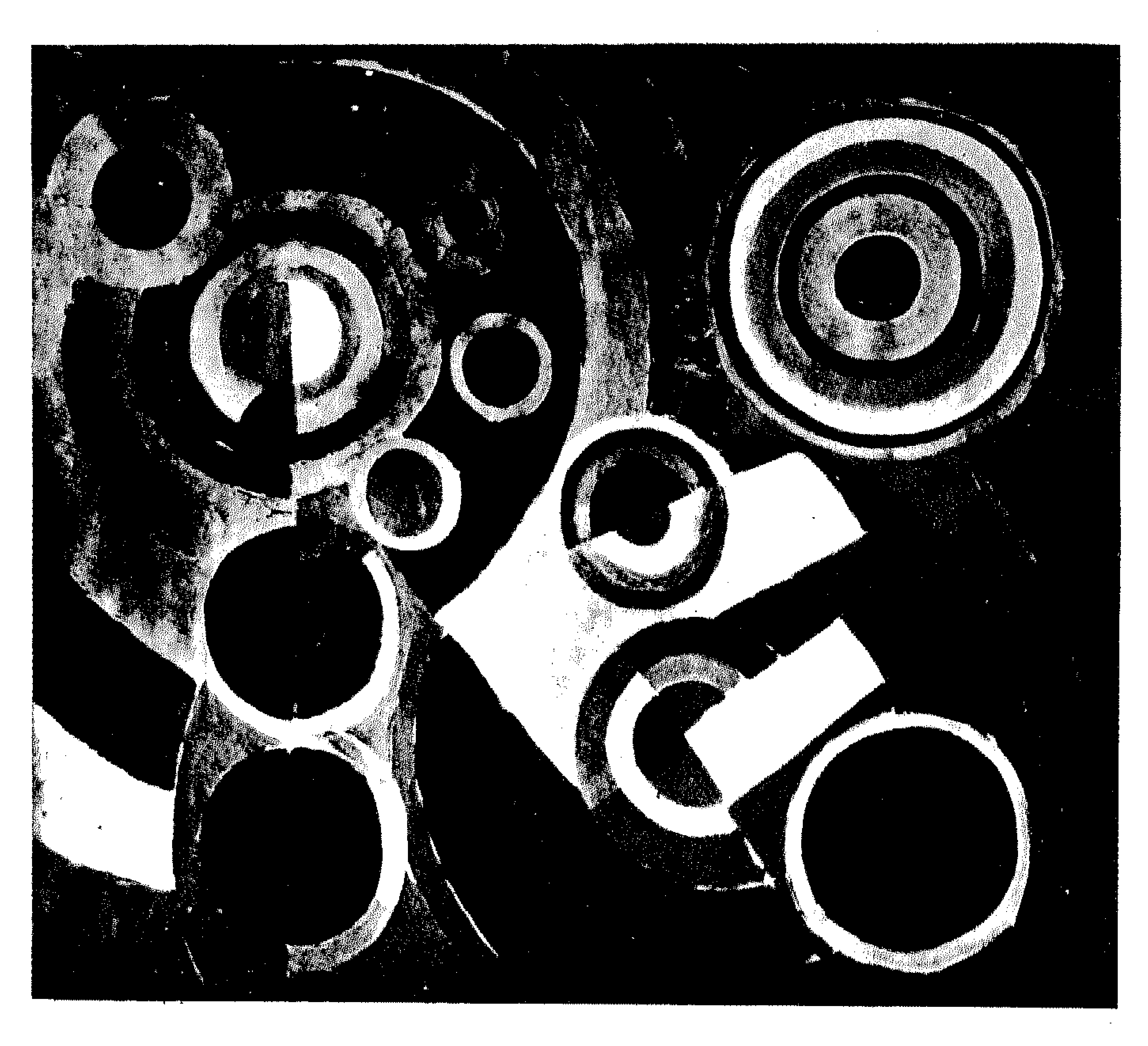
صالة تيت



٤٢ – كازيمير مالفتش (١٨٧٨ – ١٩٣٥)

امرأة تحمل الدلاء : تنسيق ديناميكى ١٩١٢

متحف الفن الحديث ، نيويورك .



٤٣ – روبرت ديلونى (١٨٨٥ – ١٩٤١)

أسطورة . لوحة حائطية ١٩٣٢



٤٤ – چوان جريس (١٨٨٧ – ١٩٣٧)

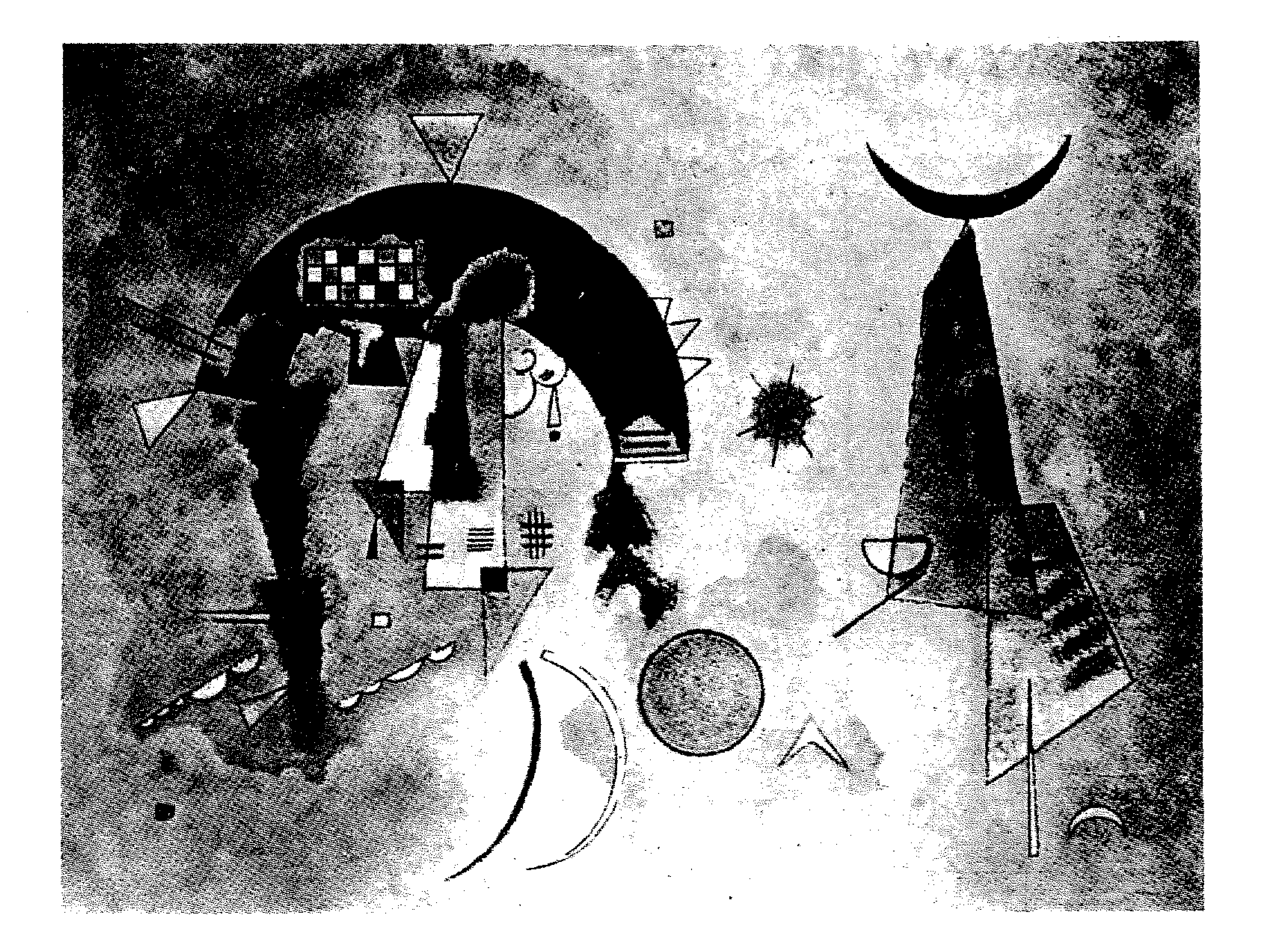
مهرج مع الجيتار ١٩٣٥

شركة مارلبورو للفن الجميل ليمتد ، لندن



٤٥ – ألبرت جليزيس (١٨٨١ – ١٩٥٣)

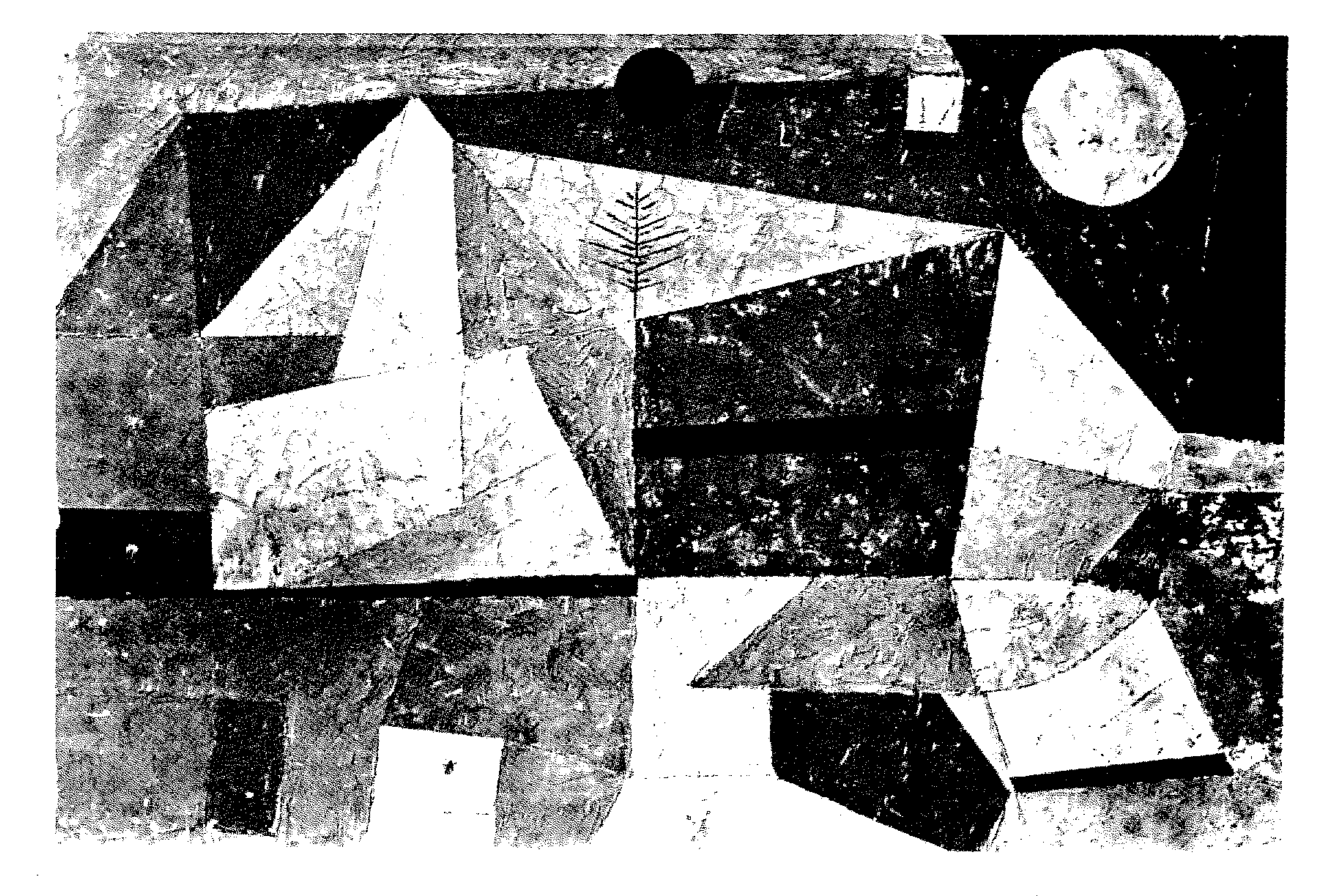
تكوين



٤٦ – ڤاسيلي كاندنسكي (١٨٨٦ – ١٩٤٤)

له وعليه ١٩٢٩

متحف جاجنهيم ، نيويورك



٤٧ - بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠)

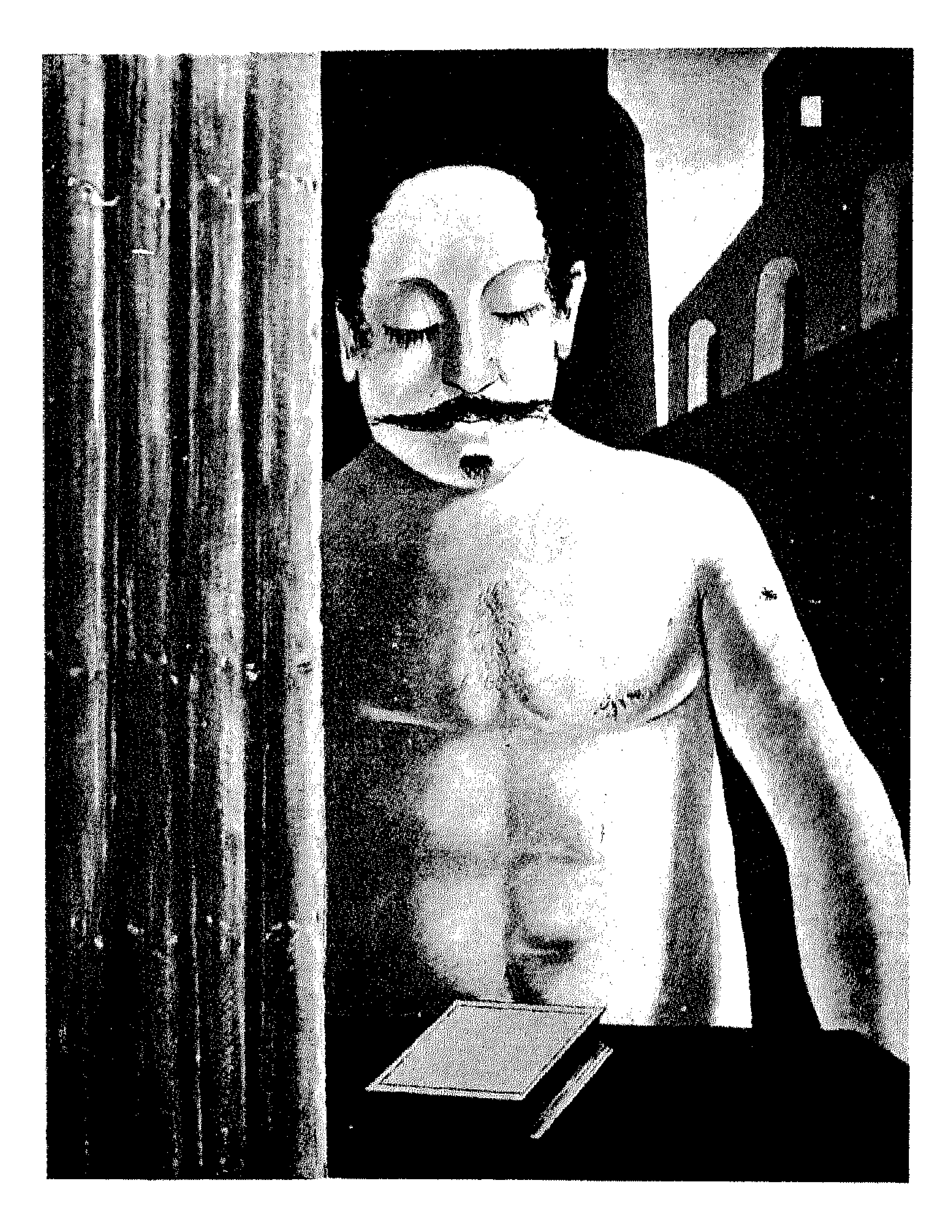
منظر جبلي مبهج ١٩٢٩



٤٨ – مارك شاجال (ولد ١٨٨٧)

ليلك فوق النهر ١٩٣١

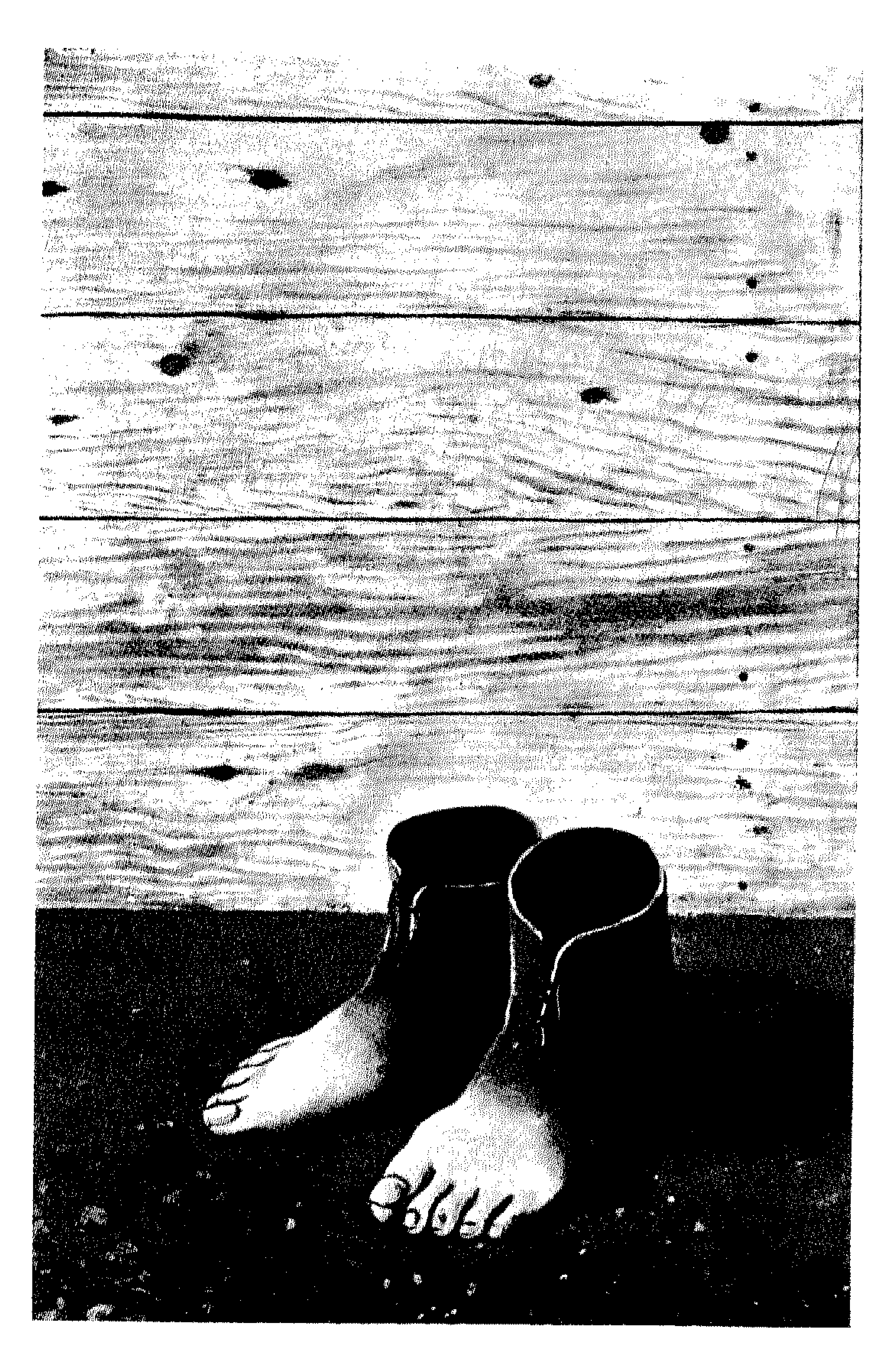
مجموعة جوزيف اشترنبرج ، هوليود



٤٩ – جيورجيو دى كيركو (ولد ١٨٨٨)

مخ الطفل ١٩١٤

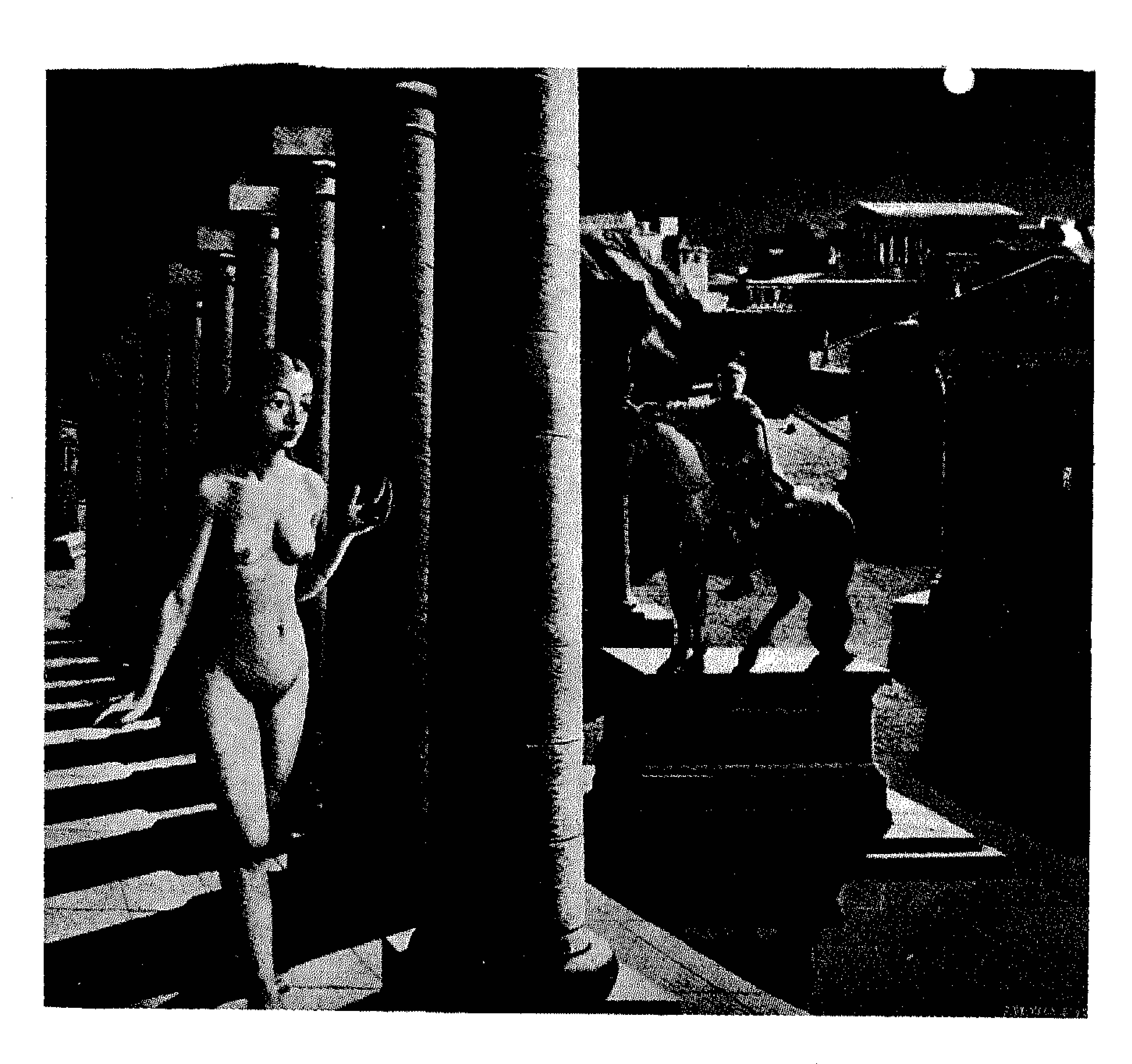
مجموعة أندريه بريتون



٥٠ – رينيه ماجريت (ولد ١٨٩٨)

القالب الأحمر ١٩٣٥

مجموعة كلود اشباك



٥١- بول دلفو (ولد ١٨٩٨)

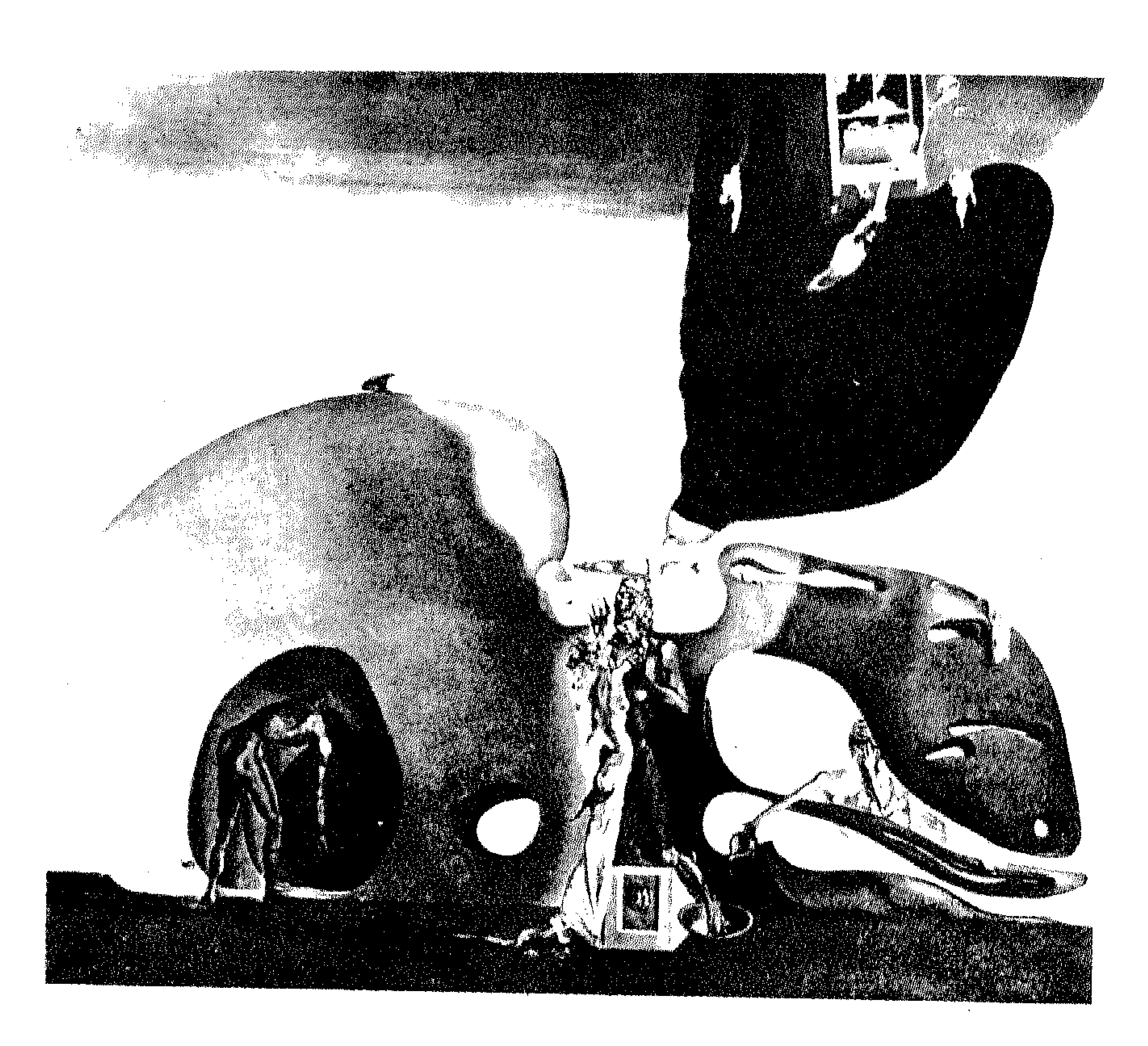
السجين ١٩٤٢

مجموعة فان هيك



٥٢ – أندريه ماسون (ولد ١٨٩٦)

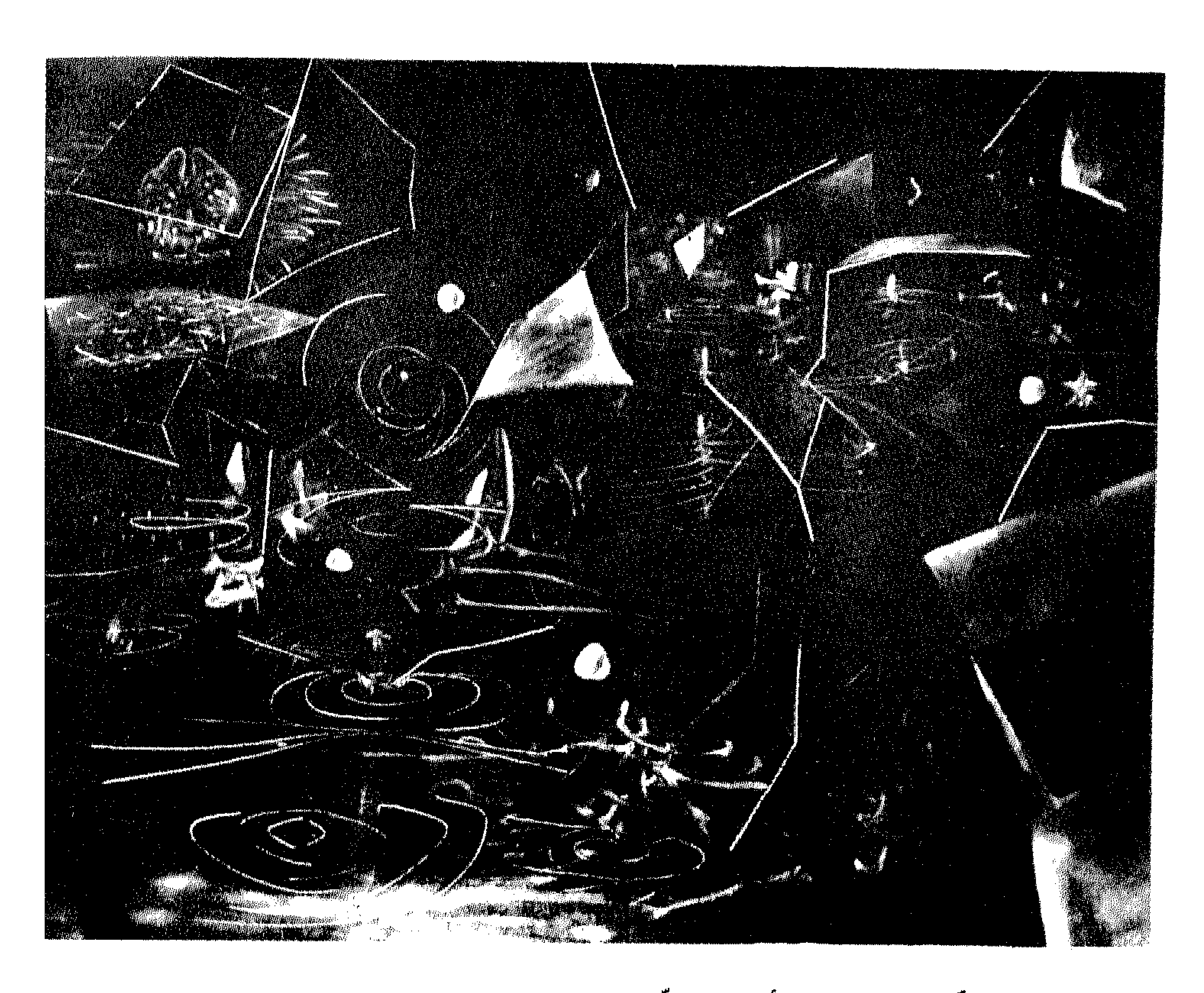
معركة الأسماك ١٩٢٨



٥٣ – سلفادور دالی (ولد ١٩٠٤)

تکوین ١٩٣٣

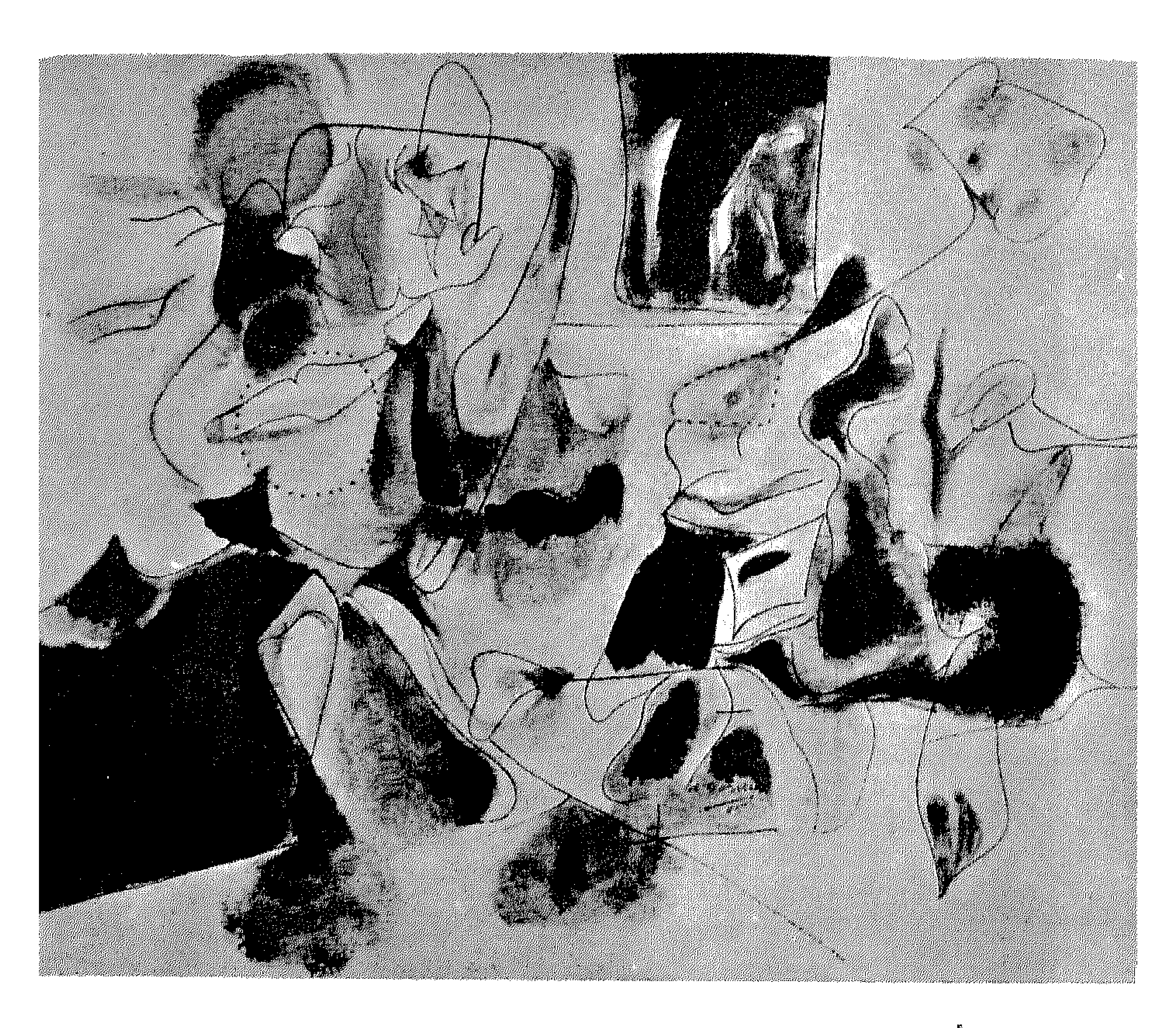
تصویر : مان رای



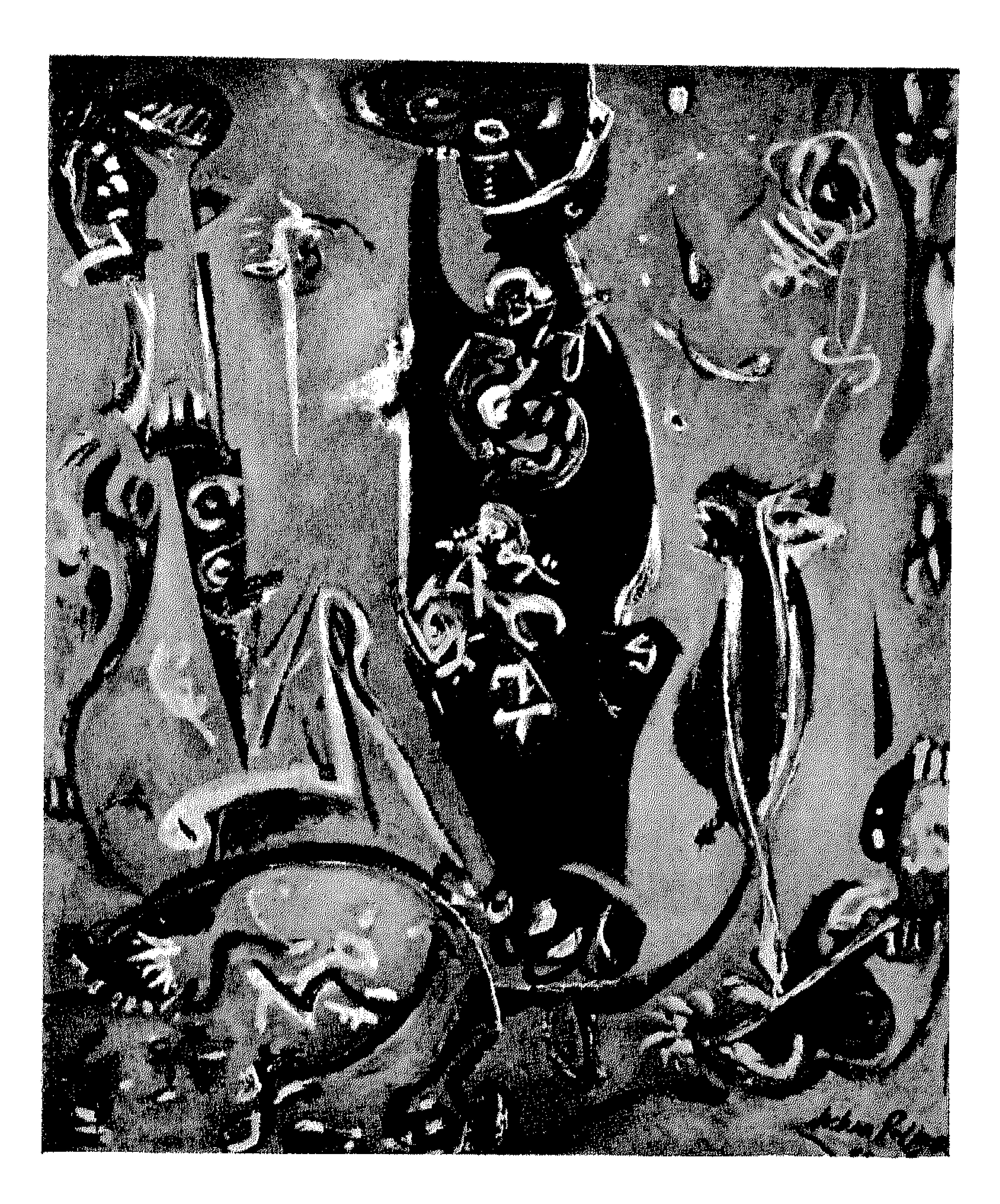
٥٤ – متّى (سباستيان أنطونيو متّى إشارون ، ولد ١٩١٢)

دوخات إيروس ١٩٤٤

متحف الفن الحديث ، نيويورك



٥٥ – أرشيل جوركي (١٩٠٤ – ١٩٤٨)
نفاذ صبر ١٩٤٥
مجموعة مسز إيفز تانجوى



٥٦ – جاكسون پولوك (١٩١٢ – ١٩٥٦)

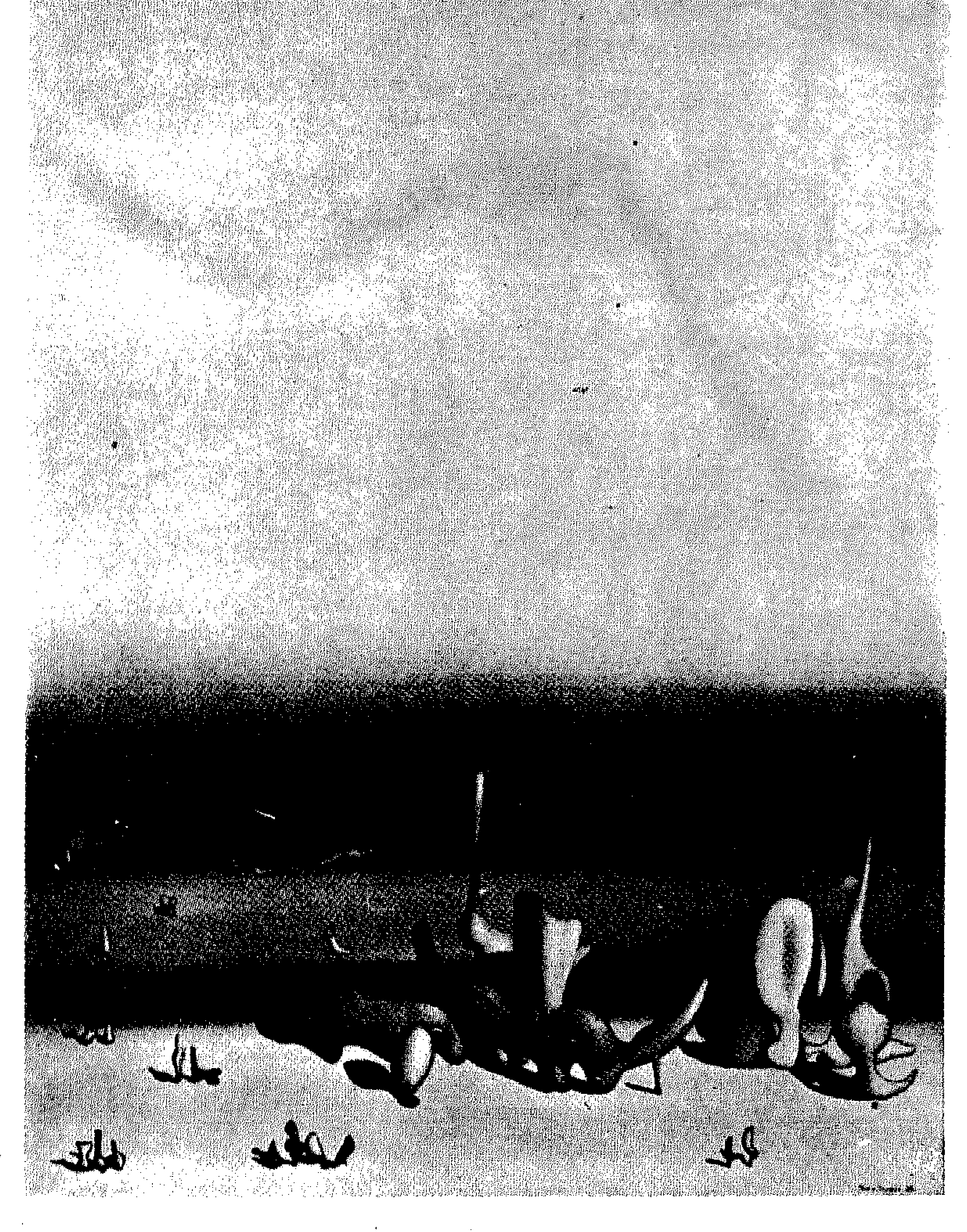
طوطم (درس ١) ١٩٤٥



٥٧ – مارك توبي (ولد ١٨٩٠)

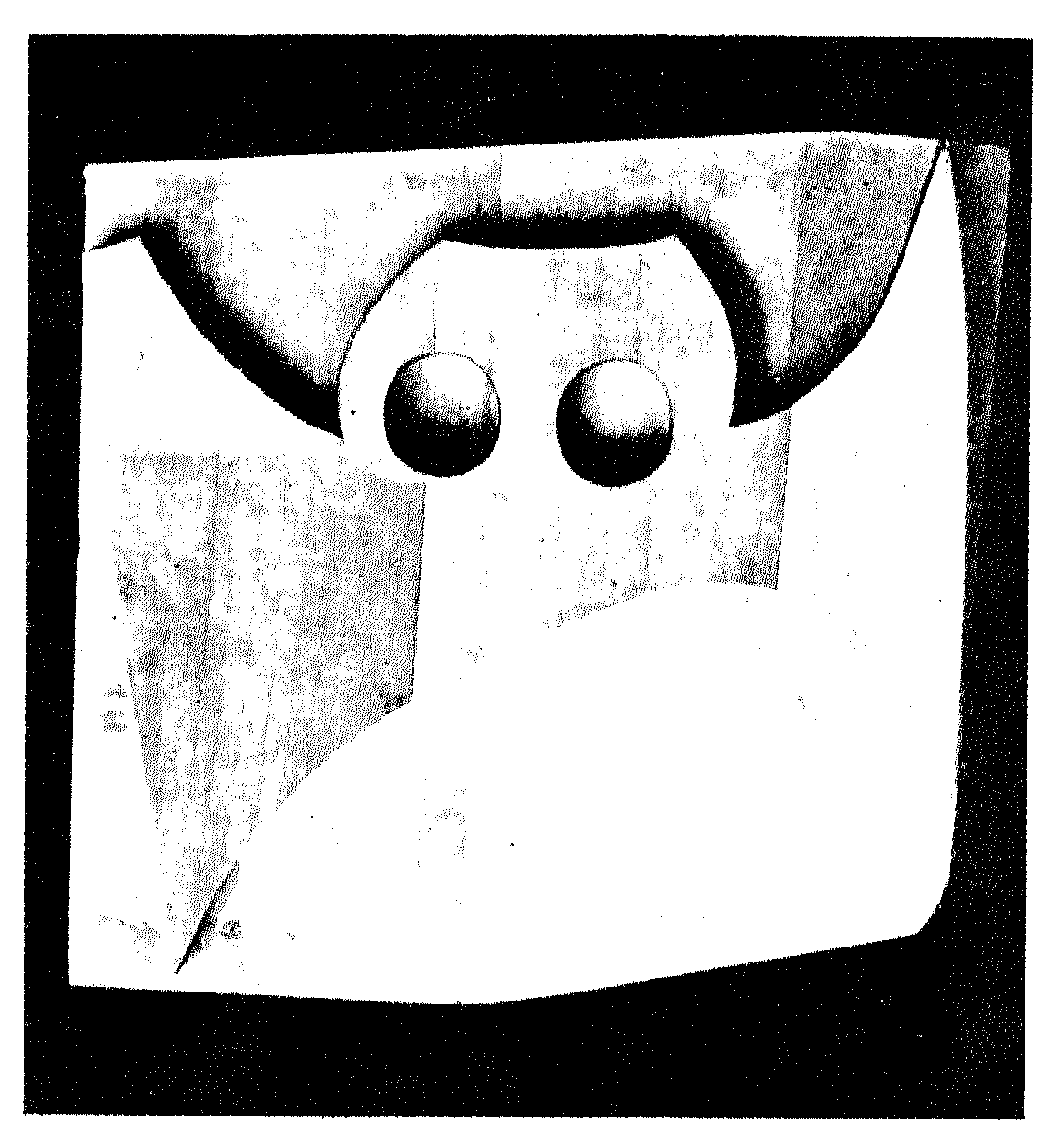
شعائر فضائية

تصوير أورتوم – روما



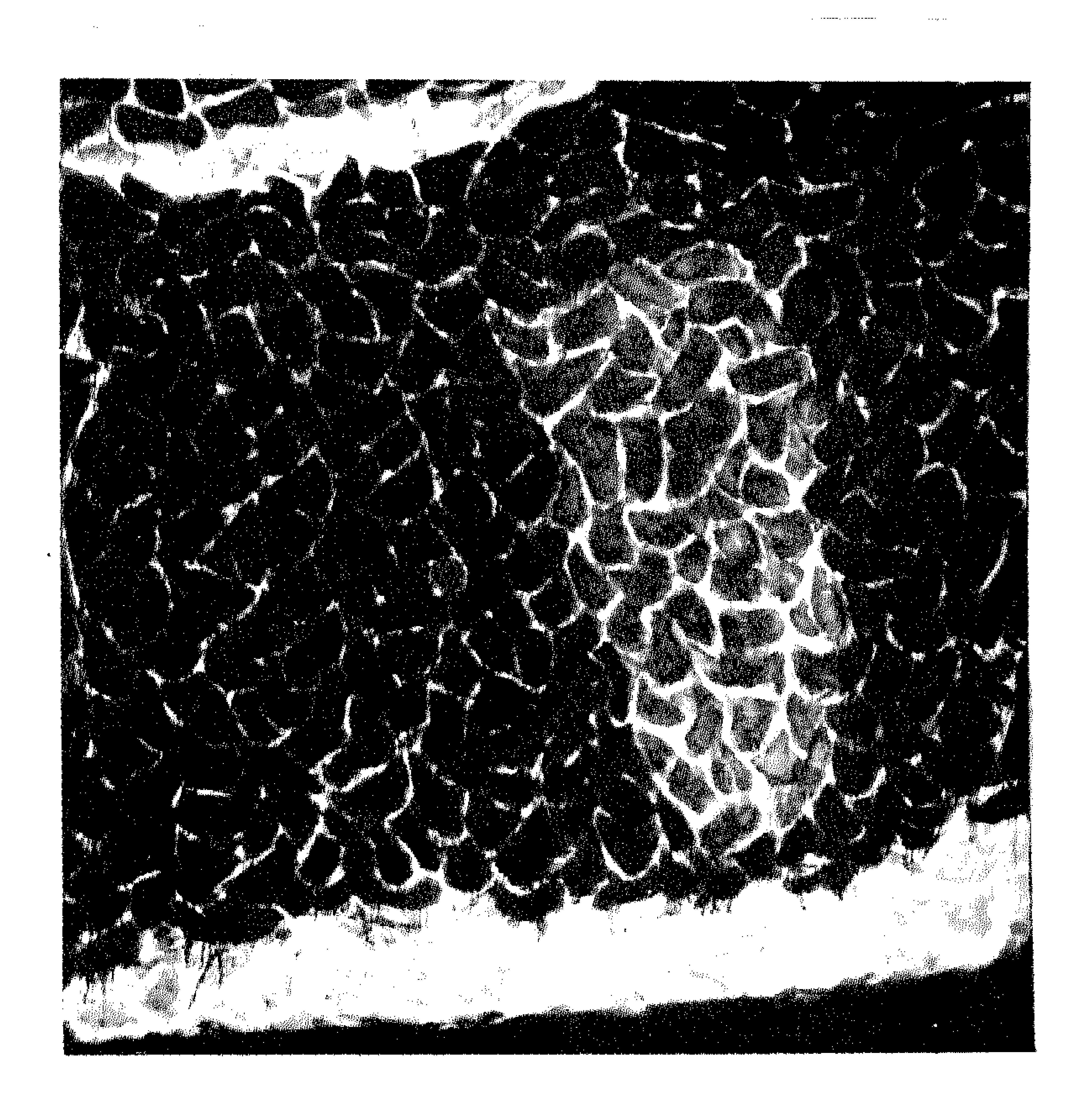
٥٨ – إيفز تانجوى (١٩٠٠ – ١٩٥٥)

انقراض الأنواع ١٩٣٦

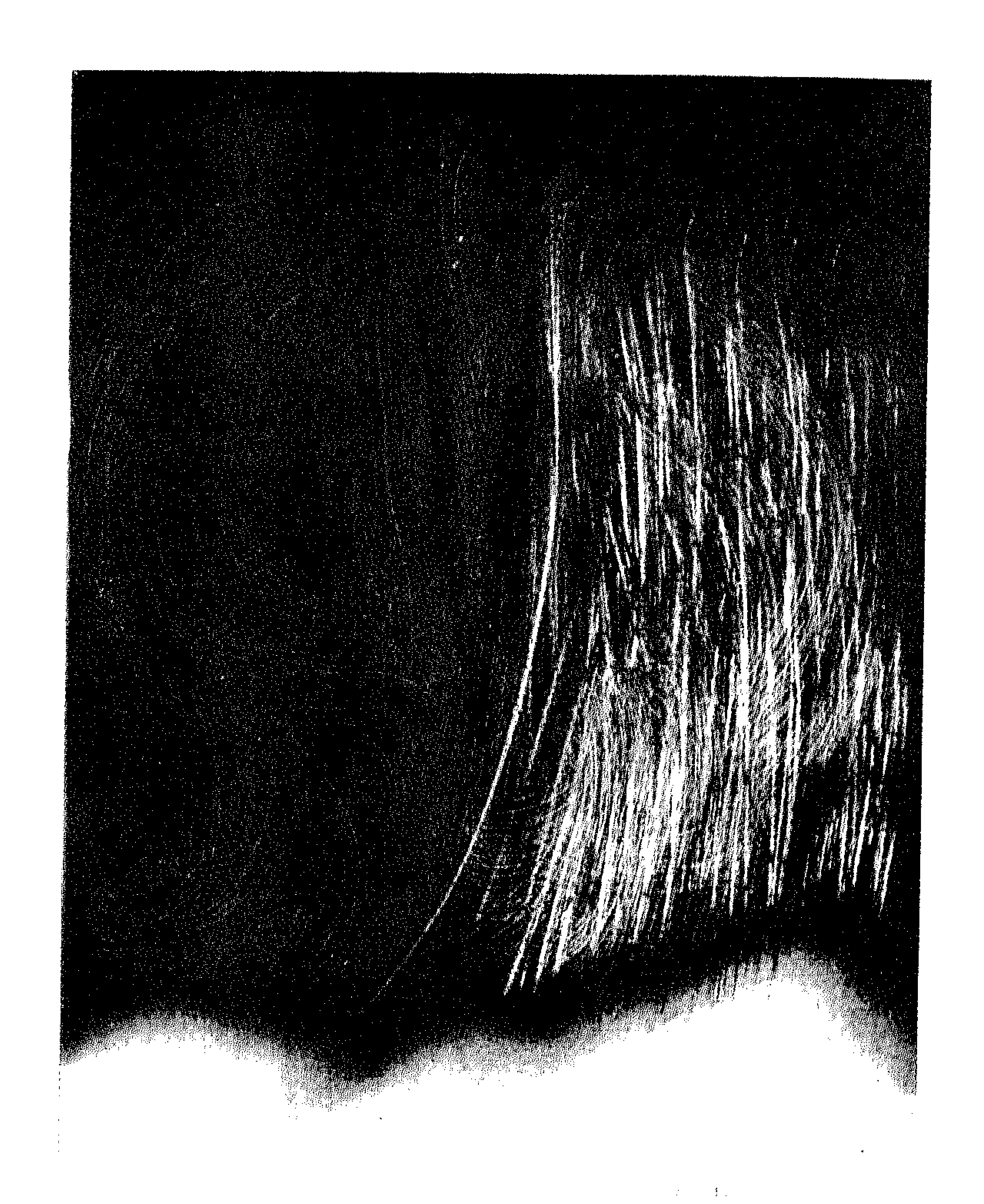


۵۹ – هانز آرب

قناع ۱۹۳۱



٦٠ – سام فرنسيس (ولد ١٩٢٣)
وشم ١٩٥٣
تصوير أورتوم – روما



٦١ - هانز هارتونج (ولد ١٩٠٤)
ت ٨١٦. «ت ١٩٦٣ - ر ٦ »
صالة تيت



٦٢ – جان دوبوفيه

حامل المظلة ١٩٤٥

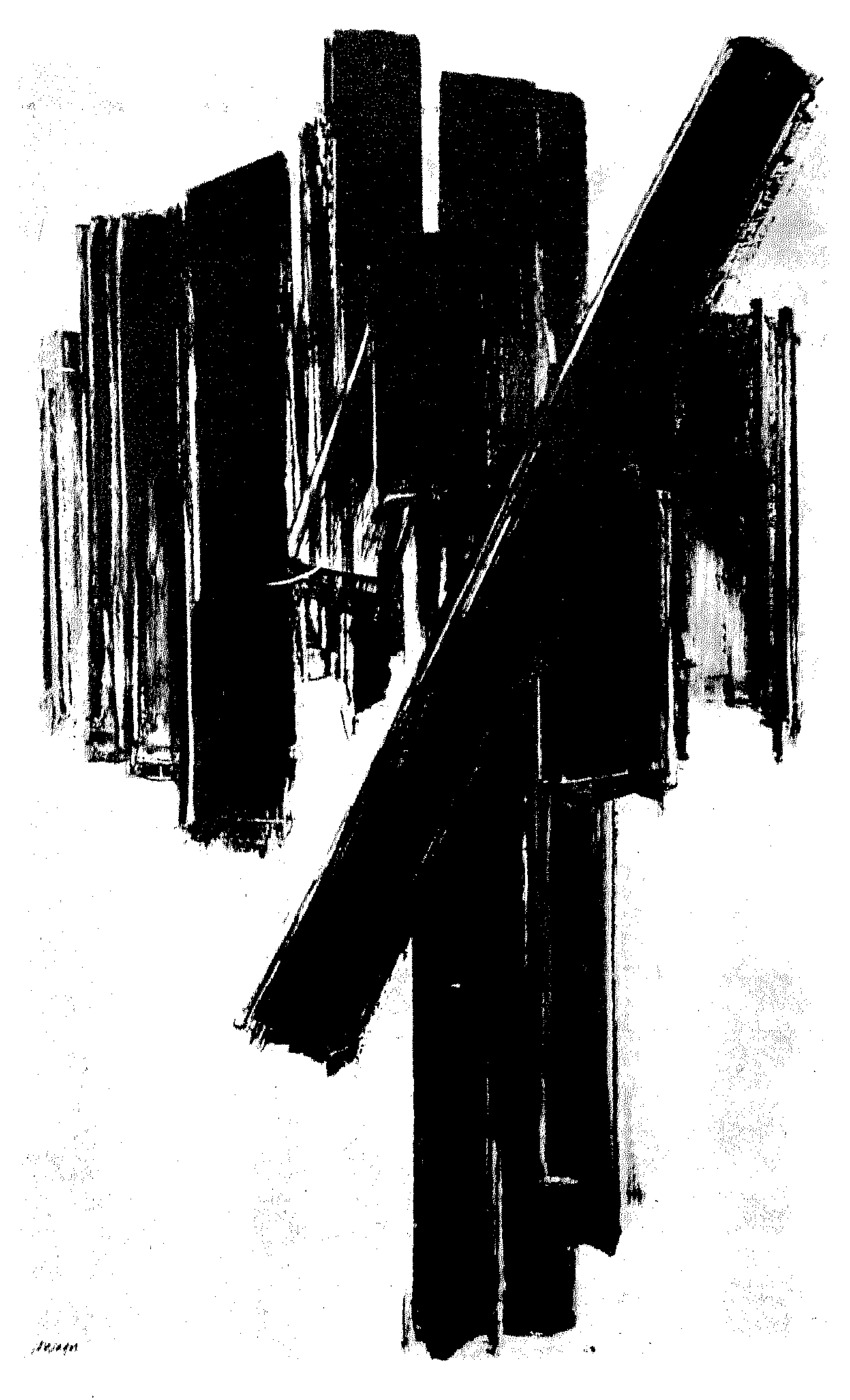
صالة رينيه دروان ، باريس



٦٣ - ولیم دی کوننج (ولد ١٩٠٤)

تكوين ١٩٥٥

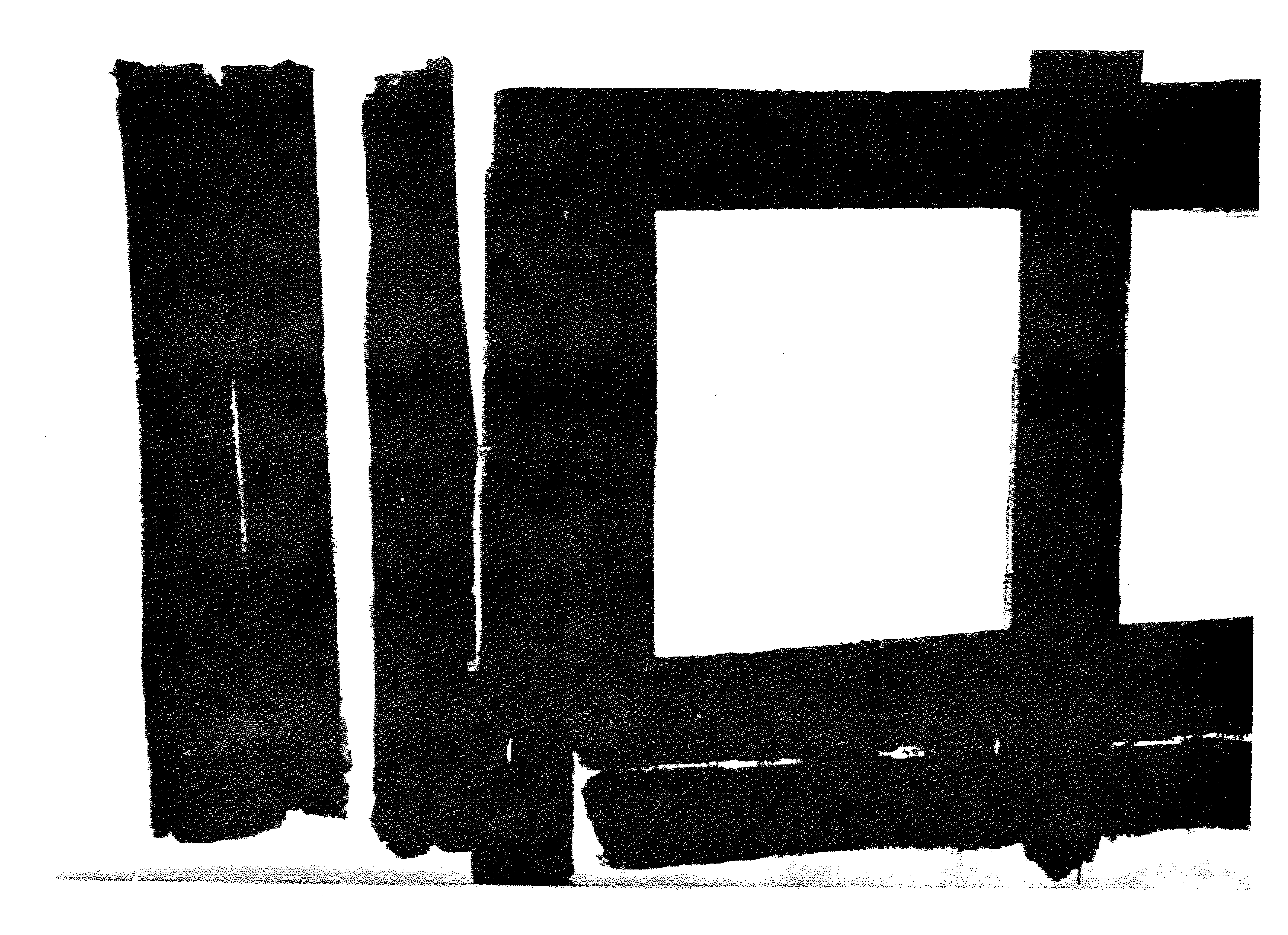
متحف جوجنهيم ، نيويورك



٦٤ - بيير سولاج (ولد ١٩١٩)

لوحة مرسومة ١٩٥٣

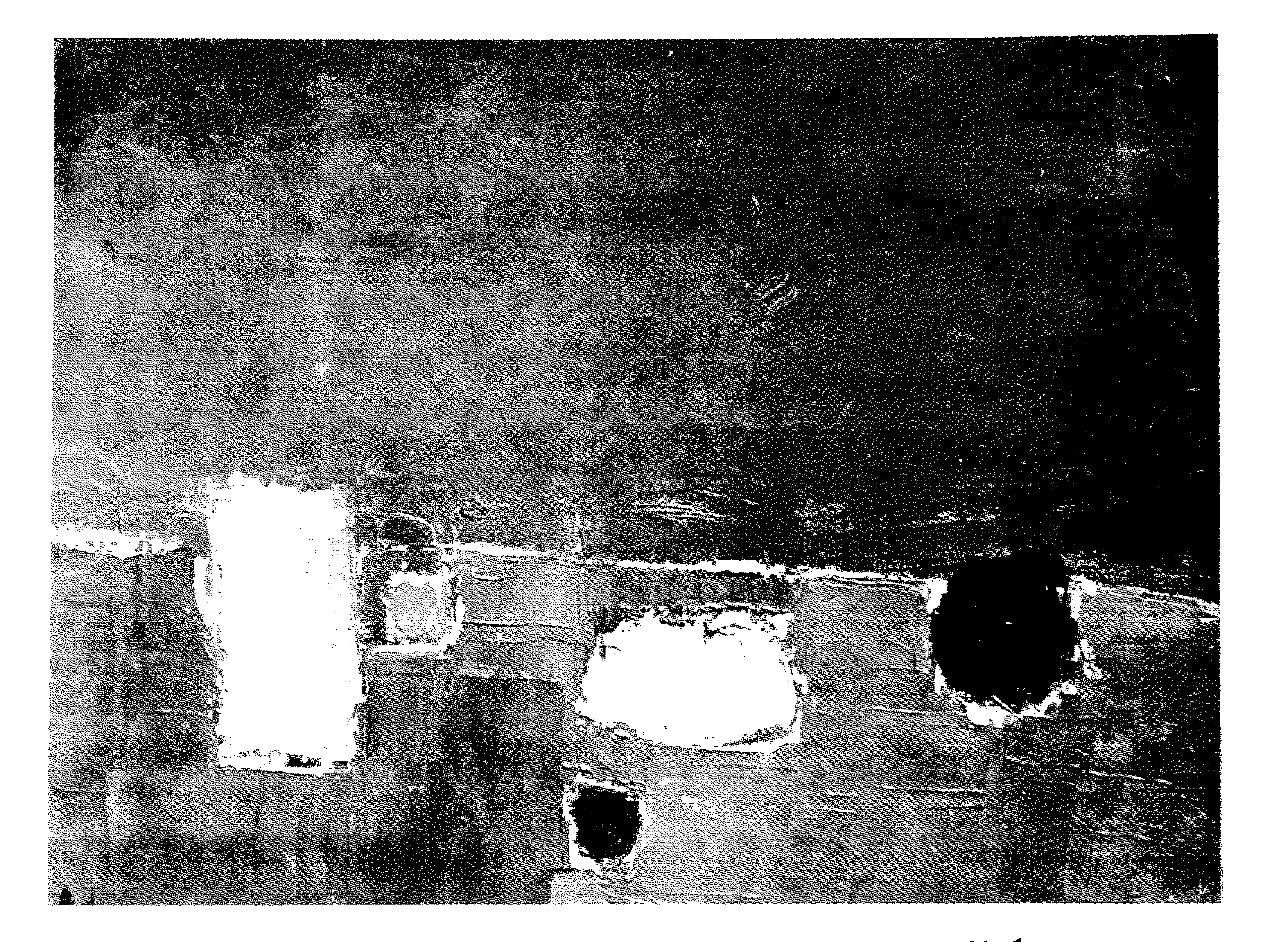
متحف جوجنهيم ، نيويورك



٦٥ – فرانز كلاين (ولد ١٩١٠)

لوحة مرسومة ١٩٢٥

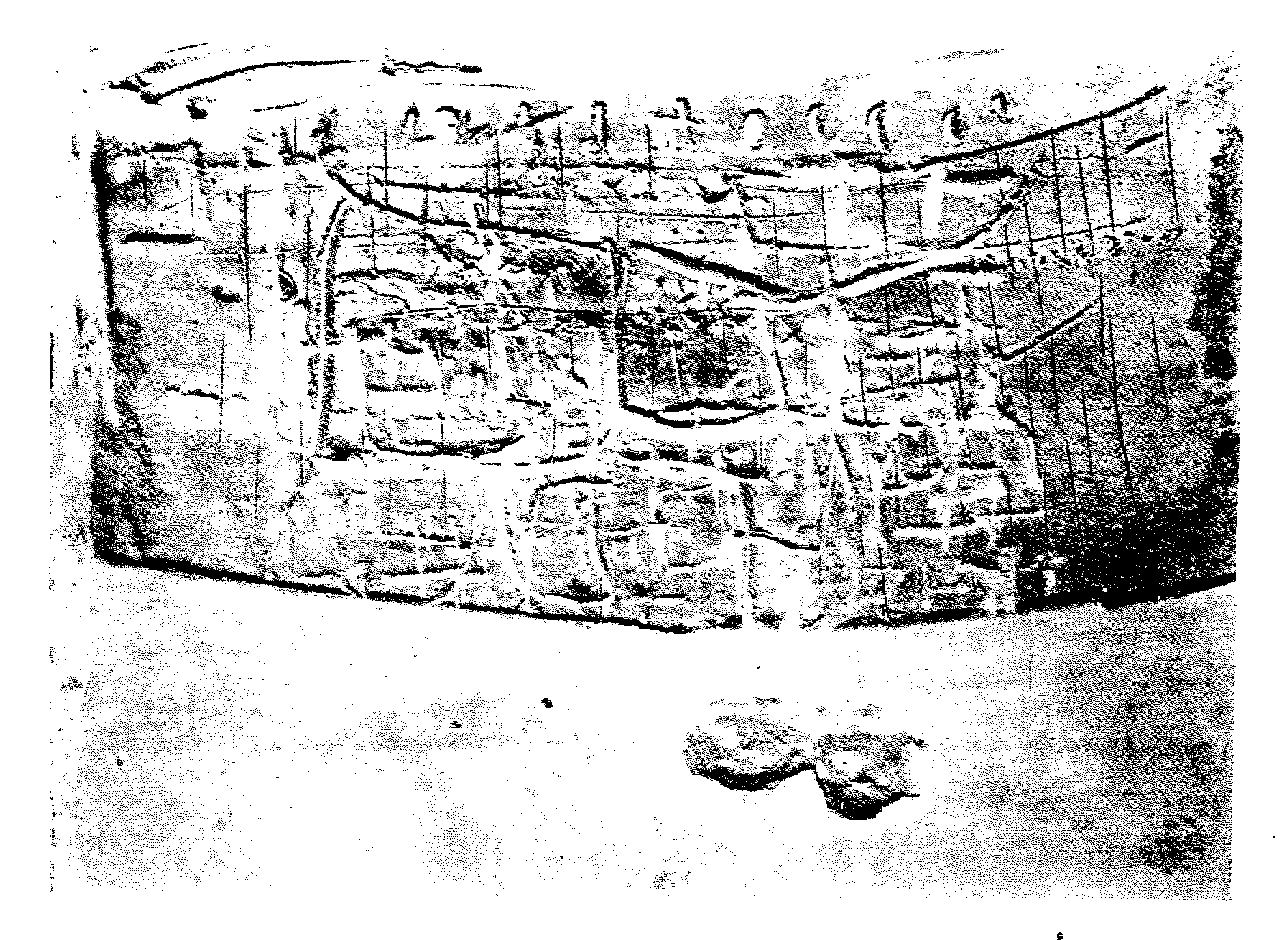
متحف جوجنهيم ، نيويورك



٦٦ – نيكولاس دى شتايل (١٩١٤ – ١٩٥٥)

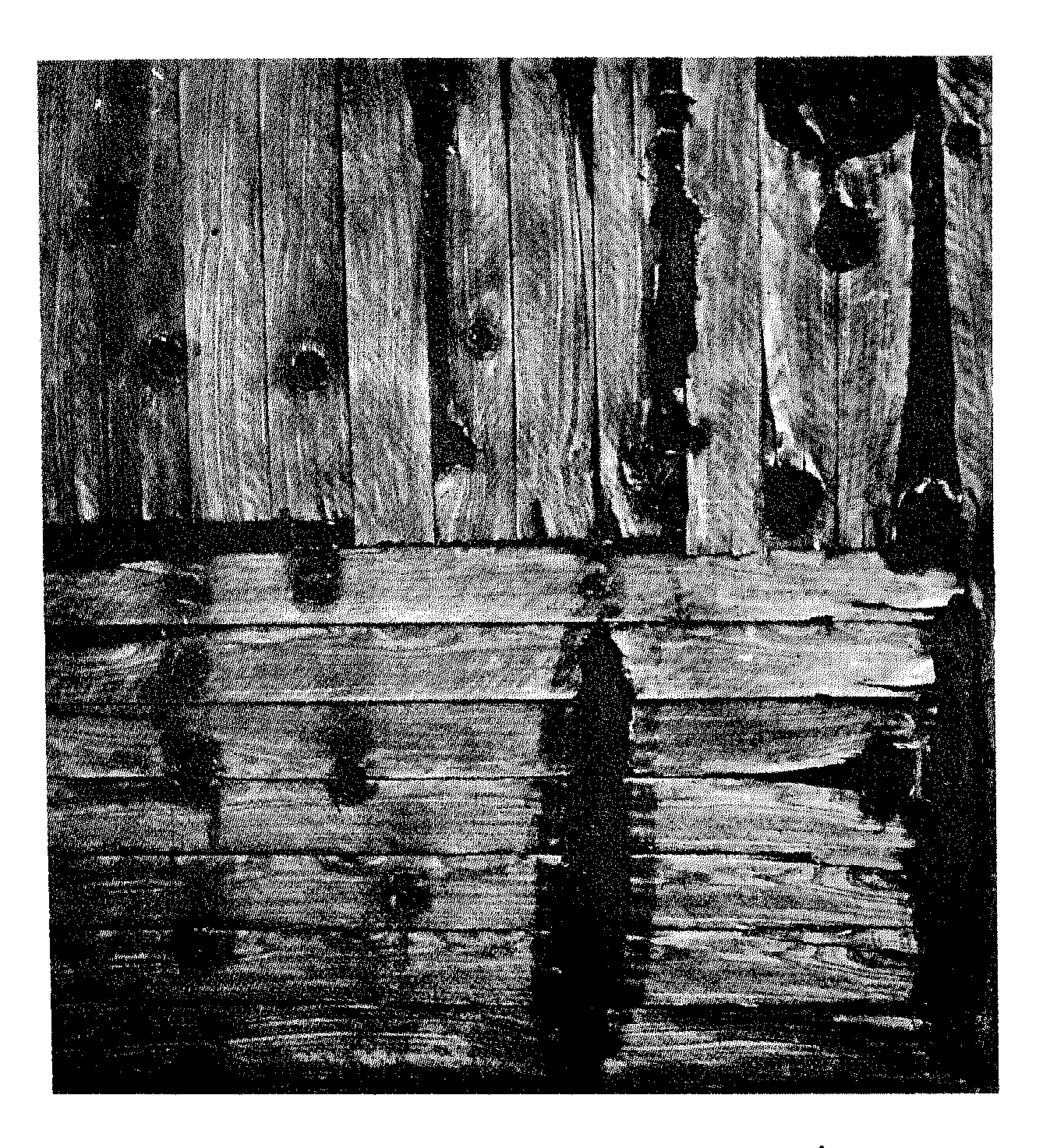
تكوين ١٩٥٣

تصوير متحف هانوفر



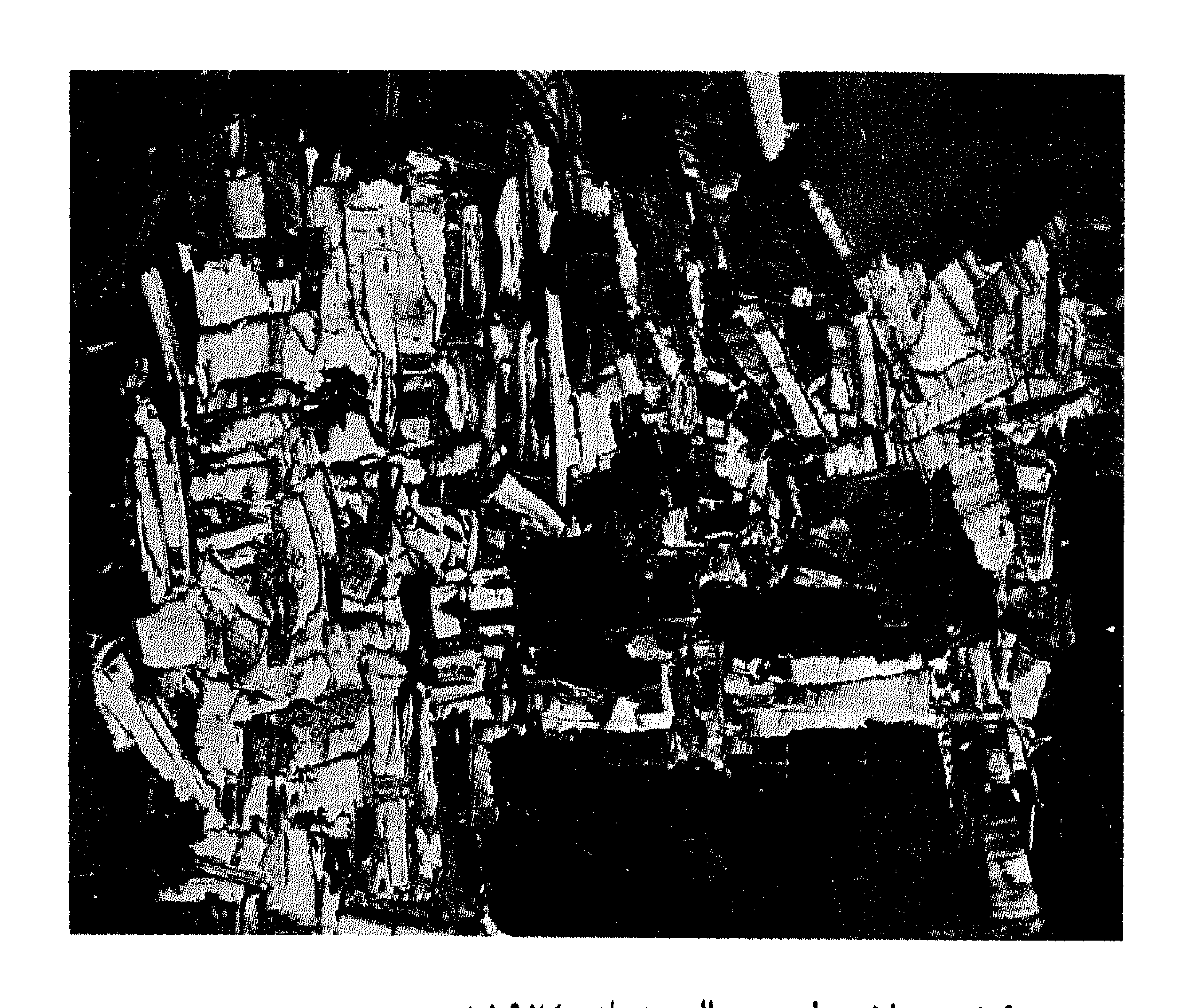
٦٧ – أنطونيو تابيز (ولد ١٩٢٣)

صورة بارزة (مسحوق معدنى) ١٩٥٧



٦٨ – ألبرتو بورى (ولد ١٩١٥)

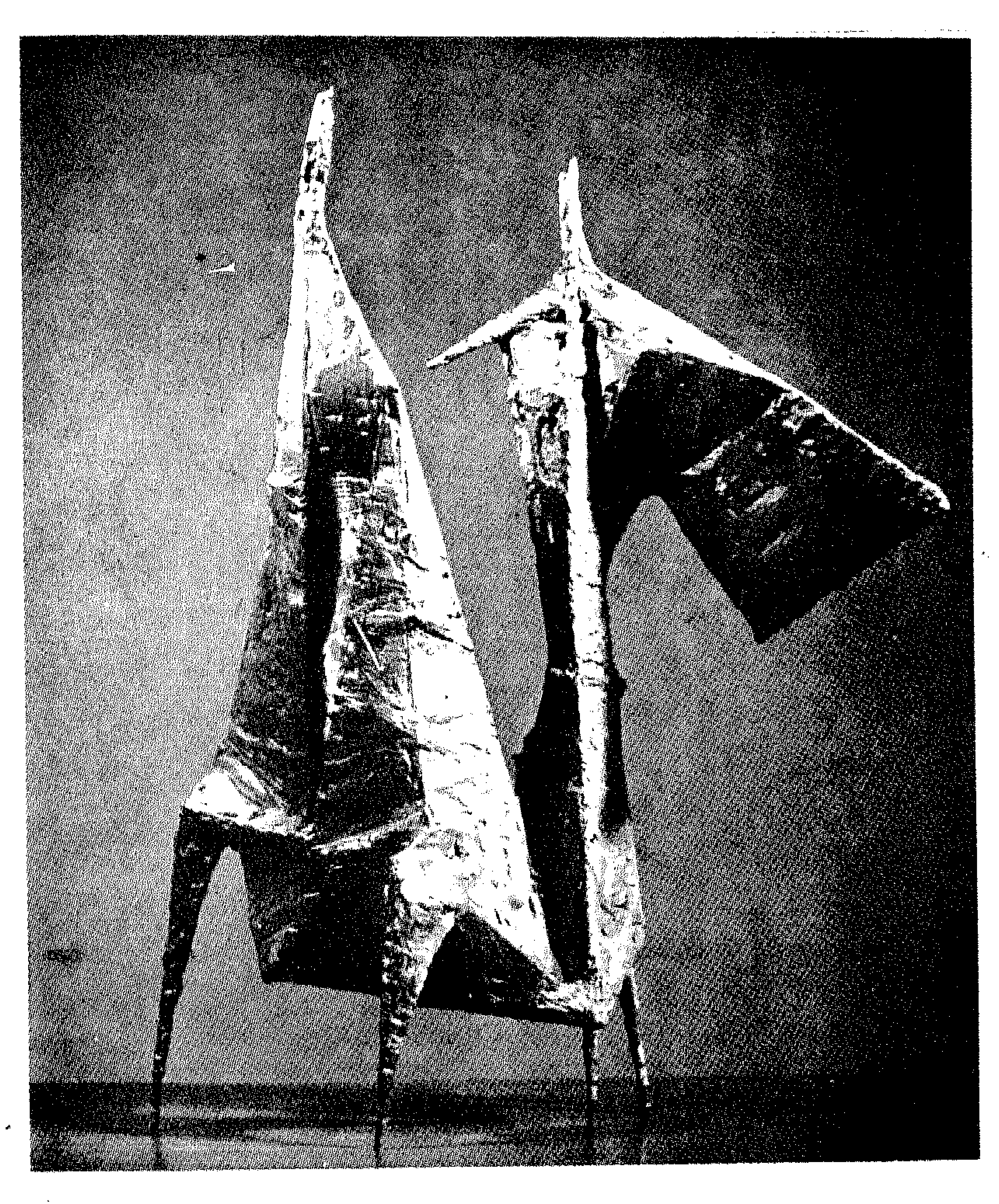
خطوط كبيرة ١٩٥٨



٦٩ – جان بول ريوپللی (ولد ١٩٢٤)

ترميم ١٩٥٧

مجموعة ليدى روتشيلد

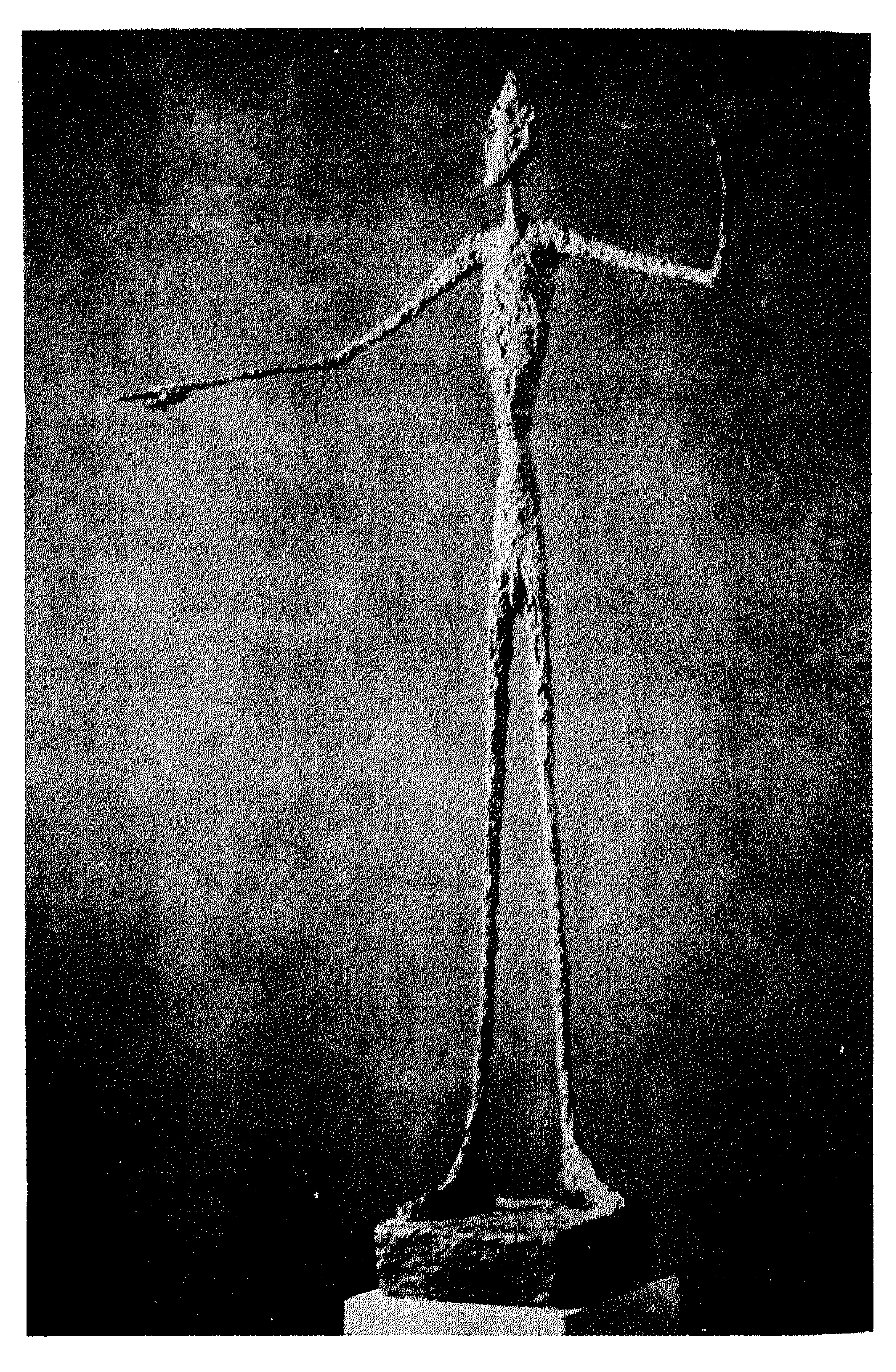


٧٠ – لين شادويك (ولد ١٩١٤)

رقص ١٩٥٥

حديد وتكوين

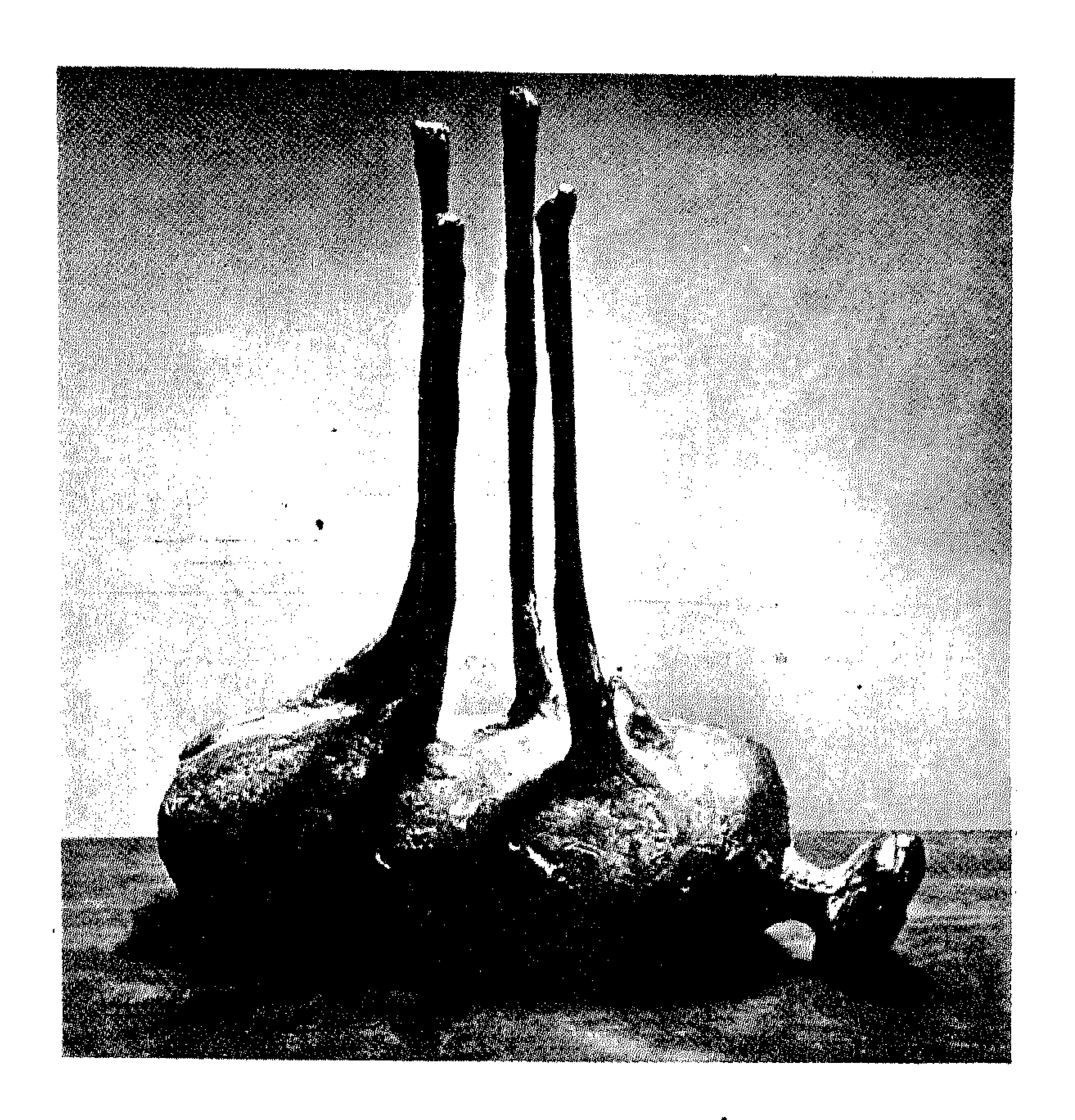
تصوير ديفيد فاريل



٧١ – ألبرتو جياكومتي

رجل يشير ١٩٤٧

صالة تيت



۷۲ – كينيث أرميتاج (ولد ۱۹۱٦)

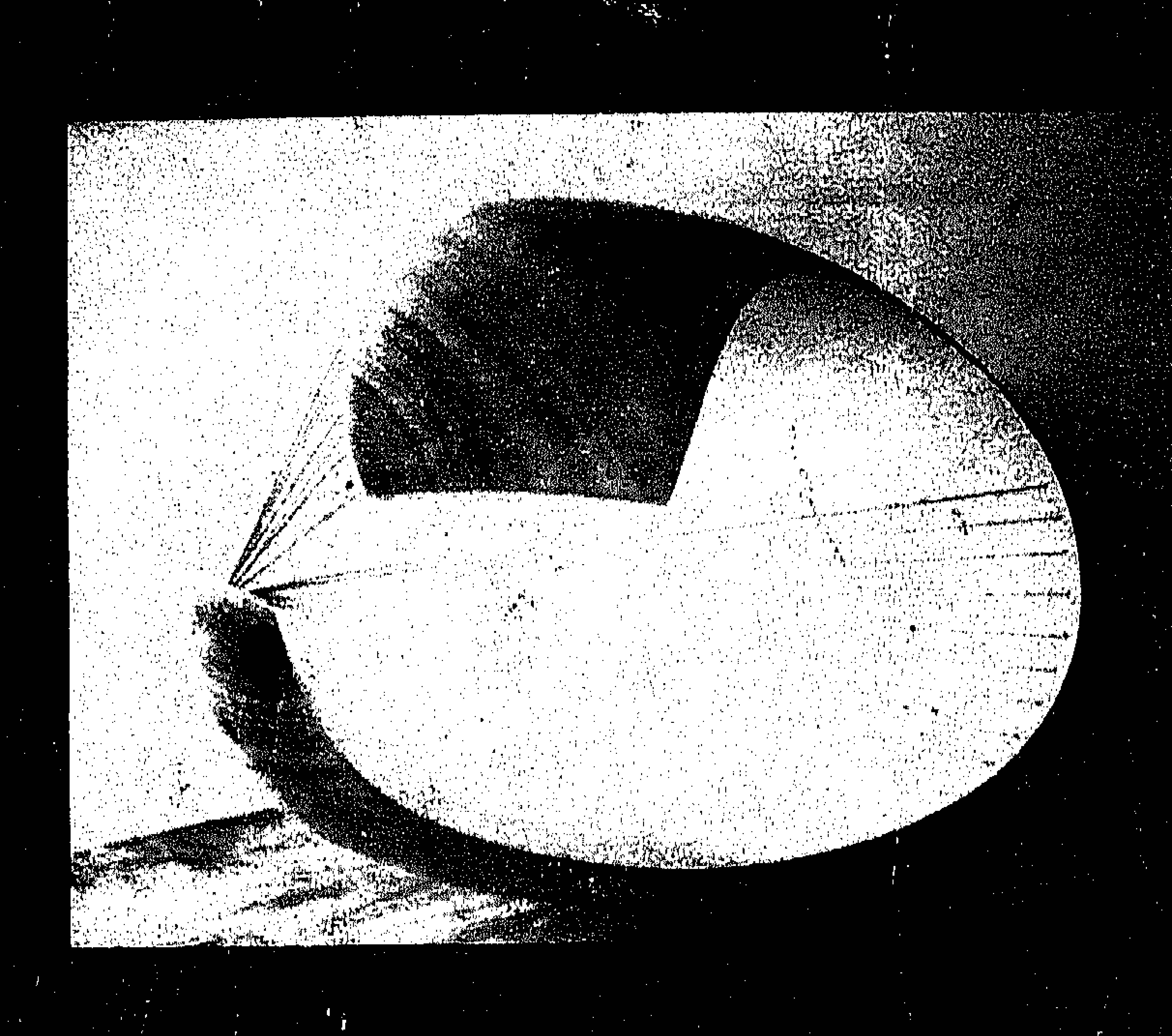
رولى پولى ۱۹٥٥

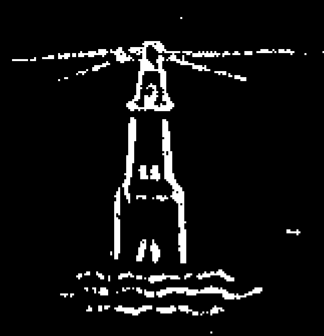
ممتلئ ملفوف

رقم الإيداع	١٩٨١/٤٩٦٦
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٥١-٧٤-٧ ISBN

١/٨٠/١٧٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)





دار المعارف



